Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VII

N. 61 | Maggio 2018 | ISSN 2431 - 6739

W il 1° Maggio festa dei lavoratori e di tutti i dannati della terra

Uno sciopero di minatori in Inghilterra, nel 1912. (Topical Press Agency/Getty Images)

Lavoratrici in una fabbrica della Provincia di Macerata nel periodo 1890-1910 (Archivio Regione Marche)

"Salvatore Giuliano" (1962) di Francesco Rosi

Il cinema non deve dimenticare che la sua azione culturale deve essere sempre riferita alla realtà che ci circonda. Deve esprimere, con le sue immagini e le sue storie, espressioni di vicinanza e solidarietà ai dannati della terra. Come **Diari di Cineclub** siamo impegnati nello sviluppo e crescita formativa della società, solo così abbiamo motivo di esistere. La nostra presenza non deve essere mai svincolata dall'impegno del rilancio della politica e deve contribuire alla riorganizzazione e rispetto del sistema democratico. E' anche per questo che non crediamo nel cinema di evasione perché educa solo alla resa.

DdC

diaridicineclub@gmail.com

Pasca Manna di Primo Maggio

Natalino Piras

Ufficialmente, la storia del Primo Maggio inizia intorno al 1886 in America, a Chicago, con le rivolte operaie, gente della fabbrica, per il miglioramento delle condizioni di lavoro e per le otto ore. Ci furono molte morti, operai uccisi. Un' anticipazione della vicenda di *Sacco e Vanzetti*, nel 1920, narrata al cinema da Giuliano Montaldo nel 1971, due operai immigrati dall'Italia, bruciati sulla sedia elettrica perché italiani, perché anarchici e sovversivi, perché operai. A proposito di operai uccisi, lo abbiamo già raccontato in un pezzo qui su "Diari" (luglio 2017), c' è da mettere in conto anche la storia de *I Cospiratori* (*The Molly Maguires*, 1970, film di Martin Ritt). I Molly Maguires sono minatori irlandesi emigrati della Pennsylvania, nell'Ottocento, luddisti, sabotatori delle macchine. Verranno scoperti e impiccati dopo che un agente federale si è infiltrato tra di loro. Il sabotaggio dei mezzi di produzione e di sfruttamento, sono un leit-motiv del cinema operaio. Raccontato in maniera che tragica più non si può nel classico *Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936) di Chaplin, Charlot ingoiato dalla catena di montaggio che ferma gli ingranaggi con il suo stesso corpo, il suo abito, la sua forza lavoro. La storia del Lavoro come forza e come sfruttamento, come condanna mascherata da redenzione, il cinema l'ha sempre raccontata. E continua a raccontarla. Anche in tempi come il nostro dove il Lavoro, che è quanto fa guadagnare il Capitale, è assente. Dove molte fabbriche, il luogo della differenza tra produttori e prodotto, tra accumulo e spartizione, è da parecchio che hanno chiuso. Ci sono i call center, fabbriche dell'immateriale, a sostituire la catena di montaggio. Lo dice *Tutta la vita davanti* (2008) di Paolo Virzì ispirato dal romanzo d'esordio di Michela Murgia, *Il mondo deve sapere* (2006). La Storia del Lavoro salariato e del Capitale, del dominio e del sabotaggio esiste da sempre. Salario viene da sale, usato come paga, come ricompensa. Le saline, già dal tempo di Roma e Cartagine, erano terribile luogo di sfruttamento e abbrutimento di quanti, schiavi, erano costretti lì a lavorare, a far sì che là i dannati consumassero carne e ossa. Saline esposte al sole cocente e cave di pietra per schiavi come Spartacus, miniere di ferro e di zinco. Luoghi della schiavitù come "gran pena del mundo" (José Martì) sempre raccontati dal cinema. Significativo che la schiavitù della gente prima di Cristo la ritroviamo poi, come cultura dello sfruttamento del Lavoro e della ribellione degli schiavi, trasposta nelle Americhe della *Capanna dello Zio Tom* ma pure nel racconto che ne fa Steven Spielberg in *Amistad* (1997), film di rivolta e di ammutinamento del nero verso il bianco. Il Lavoro come segno da abolire nella Rivoluzione Francese e nella Comune. Lo sfruttamento del Lavoro come abbrutimento segna tutto l'Ottocento europeo raccontato, enorme miniera per il cinema, dai *David Copperfield* e *Oliver Twist* di Dickens, dai *Miserabili* di Zola. Tutto afferisce, tutto torna al Primo Maggio. Peppino Marotto, poeta e sindacalista, chiama il Primo Maggio come Pasca Manna, Pasqua Grande del mondo proletario. A significare in uno i poveri, gli sfruttati, gli oppressi, i senza terra né altro appunto se non prole. Soprattutto gli operai sono il Primo Maggio. Sono loro che festeggiano il Lavoro: la sua presenza ma pure la sua assenza, le lotte per conservarlo ma pure per contestare chi il lavoro sfrutta, la forza lavoro che serve a rafforzare a rendere sempre più forte il Capitale, la ristretta oligarchia che governa il mondo: con i soldi, con la forza, con la violenza, con la guerra, con l'ingiustizia. Il Primo Maggio avverte che c'è stato il ritorno dell'abominio della schiavitù, presente nel mondo da che esiste la storia degli uomini con quella terribile scritta all'ingresso di Auschwitz: *Arbeit Macht Frei*, il lavoro rende liberi. Il nazismo lo si può considerare come la peggiore degenerazione del Capitale, la profanazione continuata della Pasca Manna. Anticamente, ma anche in epoca moderna e contemporanea, i proletari erano gli schiavi. Il popolo basso, la massa manovrabile la si governava ancora e sempre con la violenza e con il terrore. Per punire Mosè che vuole liberare il popolo ebreo dalla schiavitù dell'Egitto, così racconta il film *I dieci comandamenti* (*The Ten Commandments*, 1956) di Cecil B. De Mille, il faraone ordina che venga loro raddoppiato il lavoro, pestare fango, senza paglia, per ottenerne i mattoni che serviranno a edificare le piramidi. La paga sono frustate e angherie, ignominiosa morte per chi tenta di fuggire. Un capitalismo ante litteram, un segno, migliaia e migliaia di anni prima dell'avvento del cristianesimo dalla cui Riforma, al tempo di Lutero e Calvino nacque il capitalismo che poi le rivoluzioni industriali hanno trasformato in fabbrica. Sino alla morte della fabbrica, il tempo che viviamo. Prima, come forza lavoro da schiavi, pestavamo fango per produrre le piramidi. Adesso, come forza lavoro di quanto rimane del significato della parola operaia, fabbrichiamo bombe da esportazione, da far esplodere sopra molti altri Egitto e Siria, quanto gli schiavi nostri antenati edificarono per il profitto di chi li comandava. Sempre il ricco, il faraone, il Capitale, contro sa Pasca Manna. Sempre il Leviatano, il mostro biblico che Hobbes riprende nel Seicento, al tempo della prima rivoluzione industriale, a farsi dio assoluto che fonda l'industria non per la liberazione dell'uomo dalla schiavitù ma per il suo rafforzamento. Di questo racconta *Metropolis* di Fritz Lang, film muto del 1927, che profetizza di un futuro a noi vicino, il 2026. Dopo Auschwitz saranno ancora un ristretto gruppo di industriali a comandare in maniera dispotica pestatori di fango e sangue: per l'edificazione ancora di torri di Babele, piramidi e campi di morte con su scritto: Arbeit Macht Frei. Non sono bastate le rivoluzioni industriali, le coketown, le città-*carbone*, il *Manifesto del Partito Comunista* di Marx e Engels nel 1848, neppure la rivoluzione messicana di Zapata e Madero del primo decennio del Novecento neppure quella dei soviet nel 1917, neppure quella cinese di Mao che innesca tanti Sessantotto. Ne Il Capitale c'è sempre nel mondo. Come male. Come fallimento dell'utopia ugualitaria del socialismo umanitario e del socialismo reale, del comunismo inteso come "abolizione dello stato presente delle cose" (Lenin) per un mondo nuovo. Tutte le rivoluzioni hanno fallito, hanno tradito. Andate a rivedere *Viva Villa!* (1934) di Howard Hawks-Jack Conway-William A.Wellman (remake nel 1968 di Buzz Kulik con Yul Brinner nella parte di Villa), *Viva Zapata!* (1952) di Elia Kazan (Marlon Brando è Zapata), prodotti, contraddizione in termini, dall'industria del cinema hollywoodiana, la fabbrica dei sogni.

"I cospiratori" (1970) di Martin Ritt

"Giù la testa" (1971) di Sergio Leone

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Anche il "nostro" *Giù la testa* (1971) di Sergio Leone. L'uguaglianza continua a rimanere il sogno, la diseguaglianza il reale. Lo conferma persino il segno massimo del cinema che racconta la Rivoluzione: *La corazzata Potëmkin* (*Bronenosec Potëmkin*, 1925). Il regista Sergej Michajlovič Ėjzenštejn fu bruciato da Stalin, il padre esaltato di tante celebrazioni in parata militare del Primo Maggio. Fuor di metafora, racconta Georges Sadoul, storico del cinema di fede marxista, di come fu Stalin in persona a ordinare che venisse bruciata l'unica copia esistente in pellicola del *Prato di Bežin* (*Bežin lug*, 1937) di Ėjzenštejn. Racconta di un servo della gleba, un contadino che si oppone al padre-tiranno. È difficile superare come impatto visivo l'ora in cui il cinema, *Salvatore Giuliano* (1962) di Francesco Rosi, racconta la festa del Primo Maggio che diventa tragedia, strage di Stato. Il 1° maggio 1947, la banda di Salvatore Giuliano spara contro lavoratori, poveri, contadini, venuti a manifestare contro il latifondismo e per la ripartizione delle terre a Portella della Ginestra, una vallata vicina a Palermo. I manifestanti, oltre duemila, sono arrivati a piedi, a dorso di mulo, su qualche camion. Sventolano le loro bandiere rosse – significativo come il bianco/nero del film renda il colore – dove sono ben visibili la falce e il martello dei socialisti e dei comunisti. Ci sono anche donne e bambini. La banda Giuliano, criminale legato alla mafia, messo a capo di un movimento indipendentista, manovrato dai servizi segreti specie americani, apre il fuoco contro i manifestanti, raffiche di mitra per oltre un quarto d'ora. Restano uccisi in undici e altri moriranno nei giorni successivi. Numerosi i feriti. La macchina da presa di Francesco Rosi è come fosse là sul campo, prima lontana poi mano mano dentro la strage. A morire i senza terra, i giusti, gli innocenti, quanti con il lavoro reggono il mondo. È che la strage di Portella della Ginestra continua. Ce ne erano state altre prima e il cinema le ha sempre raccontate, per spezzoni, per richiami, per opere intere. Le cannonate di Bava Beccaris, generale, un altro criminale, a Milano, nel 1898, contro altri poveri e affamati scesi in piazza per reclamare pane. Ottanta e passa morti. E i minatori di Buggerru, nel 1904, altri quattro da mettere nel novero, "neri compagni mal sepolti" li canta Sebastiano Satta, uccisi dai soldati, da aggiungere a tutte le stragi di Stato che il Primo Maggio un tempo commemorava: quando c'era il lavoro. Stragi di insepolti che continuano anche al tempo del non-lavoro, delle fabbriche che da luoghi della rivoluzione industriale sono passati a essere tanti moloch. Una rappresentativa immagine di cinema dal vivo è quando l'anziano padre di uno dei sette operai morti bruciati vivi nell'acciaieria a alla Thyssen-Krupp di Torino, il 6 dicembre 2011, si rivolge ai padroni tedeschi, il volto di pianto, di mai consumata maledizione contro il Capitale che continua a oltraggiare il Primo Maggio, sa Pasca Manna. Come un'alienazione. La pazzia, l'alienazione dell'uomo da se stesso e dalla Pasqua Grande è il male nel mondo, l'impossibilità a risorgere, l'inglobamento e l'omologazione all'Impero, adesso asse americano-cinese, della rabbia operaia. Dedicato questo a Miloš Forman e Vittorio Taviani, due autori cinematografici che entrano nel contesto delle alienazioni. La loro morte a un giorno di distanza uno dall'altro, alle soglie del Primo Maggio, è una cosa che mi riguarda. Come cinefilo e pure come impegno di vita. Diverse cose che ho fatto e scritto hanno orbitato intorno alla loro opera. Dei Taviani, lo dico al plurale, intendendo con Vittorio anche il fratello Paolo, mi ha interessato la vita e la morte, in perfetta solitudine, del sindacalista siciliano Salvatore Carnevale. L' hanno messa in film, un grande Gian Maria Volontè che invano lotta contro la mafia: *Un uomo da bruciare* (il film è del 1962), una vita senza seguito. Se non fosse, ma dicono che sia una cosa completamente inventata dai Taviani, i funerali del sindacalista ucciso: la banda musicale che apre un immenso, formantesi, corteo. Contravvenendo così all'ordine impartito dalla mafia di lasciare solo come un cane il nemico ucciso. Una cosa folle quel finale di film. Così come è folle l'andatura di Abramo Ledda-Omero Antonutti nel film *Padre padrone* (1977) che accompagnato da un valzer di Strauss torna a casa, dalla campagna di Baddevrustana, per bastonare il figlio. Come un richiamo al *Prato di Bežin*. Si vede da questa sequenza, si sente, che hanno capito tutto del libro, del fatto che Gavino Ledda *est maccu che caddu*, matto come un cavallo, che c'è in lui, nel suo raccontare che loro, i Taviani, mettono in immagine, il genio della follia, la sua lacerante solitudine. Come Salvatore Carnevale. Come Mozart di Miloš Forman reso in *Amadeus* (1984) e tutti i pazzi picchiatelli che Jack Nicholson libera e porta in giro, almeno per un giorno, in *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975). Oltre tutti gli schemi e le collocazioni, sia i Taviani che Forman appartengono a questa straordinaria capacità di rappresentare il dolore della pazzia, la sua forza rivoluzionaria. Il nostro, di gente del Lavoro e della sua assenza, è un camminare da folli, alterati nei gesti. Ancora una volta il Capitale.

Natalino Piras

"L'eccidio di Buggerru" Sardegna, Iglesiente 4 settembre del 1904 mentre era in corso uno sciopero a cui avevano aderito circa 2000 lavoratori della miniera, l'esercito, chiamato dai titolari della ditta, sparò sui manifestanti uccidendone quattro e ferendone undici

"Il prato di Bezin" (1937) di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn

Maggio 1898 il generale Bava-Beccaris ordina all'esercito di sparare sul popolo che manifesta contro l'aumento del prezzo del pane

"Un uomo da bruciare" (1962), di Valentino Orsini e fratelli Taviani, liberamente ispirato alla vita del sindacalista socialista Salvatore Carnevale

Le spose del Grand Hornu

Elisabetta Rndaccio

Il documentarista sardo Paolo Carboni - anche ottimo direttore della fotografia - sin dai suoi esordi, percorre una strada espressiva sul fronte del sociale. Nelle sue opere (forse, la più nota anche a livello nazionale, è *Capo e croce*, intenso reportage sulle rivendicazioni dei pastori isolani firmato con Marco Antonio Pani, proiettato e premiato in tanti Festival) l'attenzione è focalizzata sul tema del lavoro, soprattutto in Sardegna, e sulle sue nuove tipologie ai tempi di una società in continuo cambiamento tecnologico e strutturale. Il filo conduttore sembra essere l'amarezza e l'indignazione nel mostrare fabbriche abbandonate, giovani che si inventano mestieri per sopravvivere, pastori in lotta per la propria dignità, abitanti di paesi spopolati dalla disoccupazione. Lo sguardo di Carboni, senza mai cadere nel patetico, osserva un mondo ancora più povero e senza illusioni rispetto a quello dei padri, i quali credevano perlomeno "nel sol dell'avvenire", in un futuro più giusto da costruire per le nuove generazioni. L'ultimo documentario realizzato da Paolo Carboni, firmato con Carmela Conte, è *Le spose del Grand Hornu*, che ci ricorda quando anche gli italiani (soprattutto provenienti dal meridione e dalla Sardegna) emigravano nell'Europa del nord in cerca di una situazione alternativa alla miseria nera seguita ai disastri della seconda guerra mondiale, ma anche a chi continuava a lavorare nel proprio paese in situazioni drammatiche. Il film di Carboni, poi, evoca un tratto di tragica storia economica europea. Infatti, dopo la fine del conflitto, il Belgio, nelle cui miniere la manodopera non era sufficiente, firmò un protocollo di intesa con il nostro paese per mandare a lavorare nel suo sottosuolo almeno 50.000 nostri connazionali (dovevano essere in buona salute e non superare i 35 anni); in cambio l'Italia avrebbe ricevuto alcuni milioni di tonnellate di carbone a prezzo preferenziale, quella materia prima che sarebbe servita a far ripartire un paese stremato e impoverito. Nelle interviste realizzate per il documentario, qualcuno dice "hanno venduto i nostri mariti per un vagone di carbone." E, in effetti, non si può dar torto a questa affermazione, leggendo i manifesti pubblicitari invitanti a trasferirsi per lavorare "nel sottosuolo belga" (la parola miniera probabilmente poteva spaventare qualcuno) con una casa pagata, il viaggio e le visite mediche a Milano gratis, un buon stipendio, persino con giorni di ferie e contributi assicurati. Oggi si parlerebbe di fake news. Infatti, alcune delle donne, le quali con lucidità si raccontano nel film, mettono in evidenza come la casa promessa non fosse altro che una baracca, un tempo utilizzata per ospitare i prigionieri di guerra, senza suppellettili, con un letto e una vecchia stufa, luogo prediletto dai topi e dall'umidità. Una vera presa in giro. Ma stiamo parlando di una generazione di ferro. Alcune vedove, infatti, narrano come, dopo i primi momenti di sconforto, riuscirono a trovare soluzioni migliori, grazie anche ai "franchi" guadagnati dai mariti. Ecco, i mariti. Sono quasi tutti morti gli uomini delle spose del Grand Hornu: la silicosi, i tumori, le malattie

respiratorie di ogni tipo, non gli hanno permesso di godersi qualche anno di riposo, magari per ritornare in Sardegna, terra di cui, comunque, si conservava la lingua, ultimo legame di radici lontane. Parlano, dunque, nel documentario soprattutto le donne, fiere, coraggiose, che hanno diviso con il loro compagno una vita veramente difficile. Carboni, supportato dal montaggio sicuro di Marco Antonio Pani, alterna le loro voci, così diverse e così simili. Le unisce la narrazione del lavoro

del marito: "Le miniere belghe erano troppo brutte e cattive"; "Quando tornava ringraziavo il Signore"; "Come finivano il turno erano pallidi, sfiniti, distrutti"; "Mio marito faceva solo il turno di notte. Dormiva di giorno, usciva al buio", "A volte era costretto a strisciare nel fango a pancia in giù come un serpente". In varie scene, i racconti vengono sfumati in fotogrammi di repertorio, alquanto impressionanti, dove questi dannati della terra faticano con protezioni ridicole, quasi nudi, come leggiamo nei racconti verghiani, stretti negli ascensori fatiscenti che li sprofondano nell'inferno della miniera. Aiuta l'empatia dello spettatore la musica ben temperata di Stefano Guzzetti. Le spose, vedove ormai, del Grand Hornu, ricordano anche la situazione di emarginazione, le difficoltà di vivere in un paese straniero, fortemente razzista. Una evoca una piccola gita con altre amiche sarde ad una festa di paese, in cui, sedute a un tavolino, vengono cacciate via perchè italiane ("ci chiamavano macheronì, non ci potevano sopportare") un'altra il vergognoso cartello incollato nei bar: "Nè cani, nè italiani". Tutte dicono degli sforzi per imparare una lingua sconosciuta e qualche episodio di solidarietà dei commercianti ("il macellaio mi diceva con simpatia che ero una piccola italiana di poche parole, ma furba perchè conoscevo il valore delle monete"), mentre i mariti non rivelavano le vere condizioni in cui operavano, per un ritegno, che oggi considereremo eccessivo. Alcune ricordano anche gli scioperi ("ce ne fu uno di 70 giorni, in cui i minatori furono tutti solidali: italiani, polacchi, greci, belgi e si andò a Bruxelles per protestare e si ottenne qualche diritto in più, oltre ad un aumento") e i vigilantes pronti a agire contro i manifestanti. Queste famiglie riuscivano a mettere da parte i soldi, qualcuno si potè anche comprare una casetta in Sardegna, altri si stabilirono definitivamente in Belgio ("non mi sentii di tornare nell'isola, dove ancora la miseria era tanta, non potevo tornare indietro"). Tanti riposano nei cimiteri valloni. *Le spose del Grand Hornu* si completa in una seconda parte, dedicata alle vedove dei minatori di Carbonia, quelli che non vollero partire ("dissi a mio marito che, miniera per miniera, tanto valeva rimanere qui"), ma come dice una donna "anche a Carbonia, in miniera, il lavoro era pericoloso, si moriva". Così, vengono enumerati i decessi bianchi lungo tutta la "vita" delle miniere del Sulcis, una piccola strage. Inoltre, l'uso del regista di alcune sequenza dell'*Ultimo pugno di terra* (1965), il capolavoro, lodato anche da Cesare Zavattini, di Fiorenzo Serra, ci aiuta a compiere un ennesimo percorso nel passato. Vediamo come era Carbonia fino agli anni sessanta, i suoi giovani, i tantissimi minatori che lavoravano nel sottosuolo del Sulcis, anche in questo caso, spesso, senza le dovute cautele e protezioni. A concludere il documentario - meritevole per la sua cura nella forma, la sua struttura solo apparentemente semplice, così attuale pur parlando di tempi lontani, di una circolazione più ampia -, è una delle spose del Grand Hornu, la quale, nel sardo mai dimenticato, ricorda ai giovani di non rimuovere il passato e gli uomini che si sono sacrificati per un mondo migliore. Non solo per i loro figli, per tutti.

Elisabetta Randaccio

Enrico e Francesco: pensieri lunghi su lavoro e dignita' umana

Pietro Folena

Nel mio recente libro sui "pensieri lunghi" berlingueriani, ho cercato di dimostrare come molte sue affermazioni, trascorsi alcuni decenni, abbiano ancora una grande attualità. E cioè che non siano figlie di una vecchia visione dogmatica e conservatrice, ma invece conseguenza dell'acuta consapevolezza delle nuove grandi ingiustizie su cui si sta fondando il mondo contemporaneo. In questo senso, per me, la scoperta di un'affinità tra i discorsi di Enrico Berlinguer e quelli attuali di Papa Francesco, pur nelle loro differenze culturali e ideali, sta proprio nella visione comune di andare *oltre*, in quella costante critica alla società e alle sue ingiustizie, verso l'attenzione continua agli ultimi e al valore profondo del lavoro. Basta solo confrontare le loro parole che invitano a questa riflessione, sulle quali ciascuno può farsi un'idea. Al fondo di tutto c'è sempre il lavoro, forma concreta di realizzazione della dignità umana e della persona. Enrico davanti ai cancelli della Fiat nel 1980 e Francesco con gli operai in tanti incontri cercati e voluti, manifestano la stessa sensibilità e la stessa volontà della difesa del lavoro. Possono forse anche apparire velleitari, o fare scelte che nel breve periodo risulteranno perdenti, ma il pensiero di entrambi appare fermo nella difesa del diritto e della dignità del lavoro, perché «non si può accettare che venga messo un piede sul collo» dell'umanità.

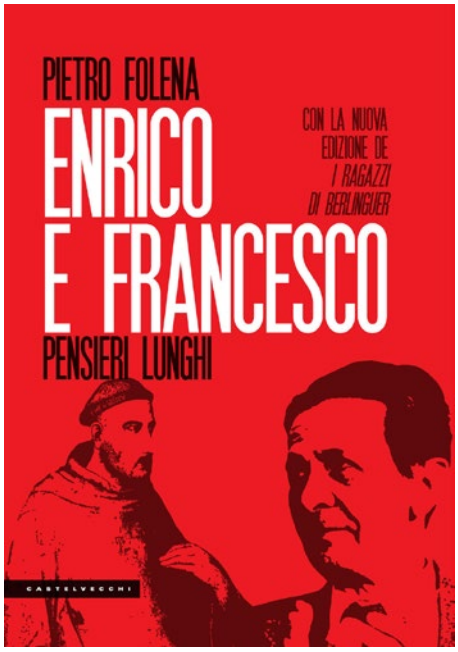
FRANCESCO. *Lavorare – in mille forme – è proprio della persona umana. Esprime la sua dignità di essere creata a immagine di Dio. Perciò si dice che il lavoro è sacro. E perciò la gestione dell'occupazione è una grande responsabilità umana e sociale, che non può essere lasciata nelle mani di pochi o scaricata su un "mercato" divinizzato. Causare una perdita di posti di lavoro significa causare un grave danno sociale.*

ENRICO. *Siccome oggi un governo c'è, esigiamo – e siamo convinti in questo senso di poter parlare a nome di tutti i lavoratori – che faccia interamente il suo dovere, senza perdere altro tempo, metta in atto tutte le pressioni politiche possibili e gli strumenti di cui dispone e dica: «No, cari signori della Fiat, non potete licenziare, esistono altre vie per risanare l'azienda». Bisognerà dar luogo a un grande movimento di solidarietà non solo politica, ma concreta, non solo a Torino, ma in tutte le regioni, in tutto il Paese, con i sindacati, i comuni, le cooperative, i movimenti giovanili, le forze politiche, facendo tesoro di esperienze già fatte nel passato.*

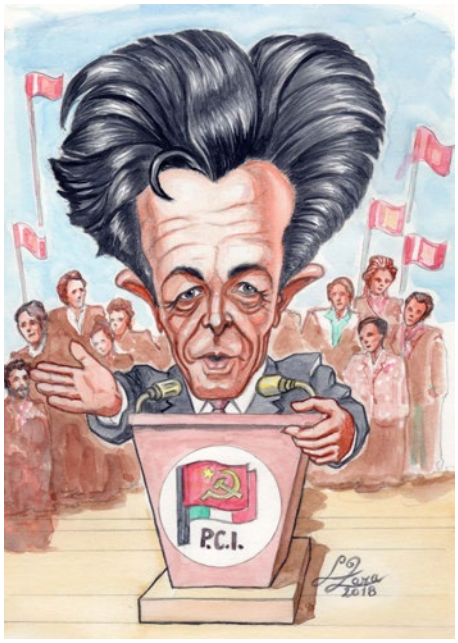
FRANCESCO. *Il lavoro dovrebbe essere l'ambito di questo multiforme sviluppo personale, dove si mettono in gioco molte dimensioni della vita: la creatività, la proiezione nel futuro, lo sviluppo delle capacità, l'esercizio dei valori, la comunicazione con gli altri, un atteggiamento di adorazione. Perciò la realtà sociale del mondo di oggi, al di là degli interessi limitati delle imprese e di una discutibile razionalità economica, esige che si continui a perseguire quale priorità l'obiettivo dell'accesso al lavoro [...] per tutti.*

ENRICO. *La Fiat vuole i licenziamenti ma non perché questo sia indispensabile al risanamento e allo sviluppo dell'azienda, cose queste, che vogliamo anche noi e che vuole il sindacato. La Fiat si ostina a chiedere i licenziamenti perché vuole strappare una vittoria di principio sulla classe operaia e additare così un esempio alle altre aziende, recuperando vecchi arbìtri, cancellando le conquiste sindacali degli ultimi dieci anni. Non si può accettare che venga messo un piede sul collo alla classe operaia e alla democrazia italiana. È una pretesa inaccettabile, fatta oltretutto da un gruppo dirigente aziendale che ha dato tante prove di insipienza, di incapacità anche dal punto di vista dell'efficienza produttiva.*

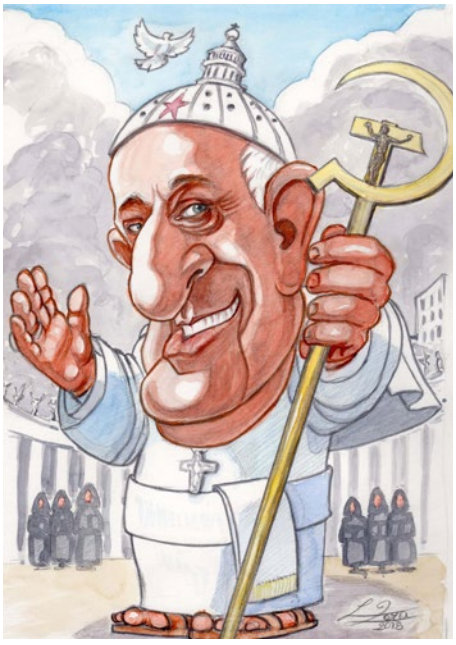
La lotta alla Fiat, all'inizio degli anni '80, che si concluse con una sconfitta dopo il referendum sulla scala mobile, annunciava l'avvio di un movimento di lunga durata per contrastare il processo di svalorizzazione sociale e salariale del lavoro. Anche nell'ultima battaglia, Enrico vede prima di tutto l'urgenza di rappresentare chi lavora contro l'ideologia liberista che riprende a farsi strada in quegli anni.



Castelvecchi editore



Enrico Berlinguer. Caricatura di Luigi Zara


Papa Francesco. Caricatura di Luigi Zara

Francesco parte dallo stesso punto di vista, difendere la dignità umana.

ENRICO. *Osservo che centinaia di migliaia di lavoratori si sono mossi in gran parte in modo spontaneo per rispondere al decreto governativo sulla scala mobile e che questa reazione dei lavoratori che noi abbiamo raccolto, fatto nostra e portato nelle aule del Parlamento attraverso una battaglia dura e accanita, non è stata determinata soltanto dal fatto, seppur rilevante, di un taglio sensibile ai salari e agli stipendi, ma è stata rilevata da un senso di giustizia che si è sentito offeso perché sono stati colpiti soltanto i salari e gli stipendi, soltanto i lavoratori dipendenti e nessun'altra categoria e di questi non si parla, non se ne fa niente. Si colpisce solo e direttamente in direzione dei lavoratori...*

FRANCESCO. *Il lavoro ci dà la dignità. Chi lavora è degno. Ha una dignità speciale, dignità di persona. L'uomo e la donna che lavorano sono degni. Invece quelli che non lavorano non hanno questa dignità. Non pagare il giusto, non dare lavoro perché soltanto si guarda ai bilanci delle imprese, soltanto si guarda a quanto io posso approfittare, quello va contro Dio.*

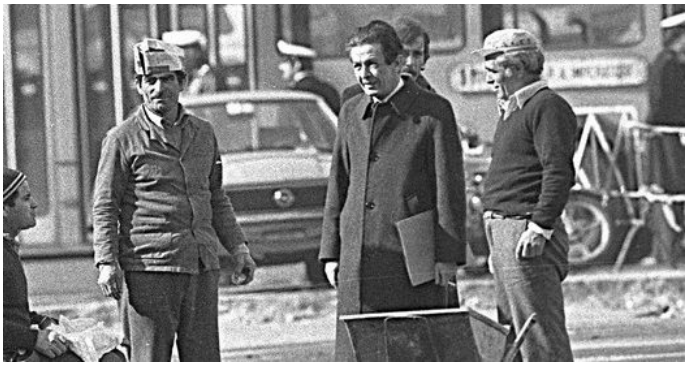
ENRICO. *Mi pare che sia assolutamente da respingere l'idea che i nuovi processi di innovazione tecnologica costituiscano una confutazione del marxismo e del pensiero di Marx in particolare. Il carattere sociale della produzione (e anche della informazione come fattore di produzione) è sempre ancora in contrasto con il carattere ristretto della conduzione economica. Questo assunto di Marx non è smentito neanche dalla rivoluzione elettronica.*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

I pensieri di Enrico e Francesco si muovono costantemente avendo la preoccupazione assillante di difendere la dignità del lavoro. Non ci sono alternative per loro sulla scelta di chi avere in questa battaglia al loro fianco, i lavoratori, chi nel lavoro viene sfruttato o quanti il lavoro non ce l'hanno.

FRANCESCO. *... Aiutare i poveri con il denaro dev'essere sempre un rimedio provvisorio per fare fronte a delle emergenze. Il vero obiettivo dovrebbe sempre essere di consentire loro una vita degna mediante il lavoro. Tuttavia l'orientamento dell'economia ha favorito un tipo di progresso tecnologico finalizzato a ridurre i costi di produzione in ragione della diminuzione dei posti di lavoro, che vengono sostituiti dalle macchine. È un ulteriore modo in cui l'azione dell'essere umano può volgersi contro se stesso.*



ENRICO. [...] *Io rifiuto la concezione che sta dominando dai tempi del pentapartito, per cui la lotta viene ridotta al costo del lavoro e il costo del lavoro viene ridotto alla liquidazione della scala mobile. La lotta all'inflazione ha molti fronti. E voi continuate a dire: «Ma diecimila lire, cinquantamila lire, ma duecentomila lire all'anno che cosa sono?». Intanto sono qualche cosa per chi vive di salario e di stipendio.*

FRANCESCO. *Comandano i soldi, il denaro e tutte queste cose che servono a lui, all'idolo. E cosa succede, per difendere questo idolo? Si ammucchiano tutti al centro e cadono gli estremi, cadono gli anziani perché in questo mondo non c'è posto per loro, anche alcuni parlano di questa abitudine di eutanasia nascosta di non curarli e non averli in conto; lasciamoli perdere. E cadono i giovani che non trovano il lavoro e perdono la loro dignità. Un mondo dove due giovani generazioni non hanno lavoro non ha futuro, perché loro non hanno dignità; è difficile avere dignità senza lavorare. Questa è la vostra sofferenza, questa è la preghiera necessaria: lavoro, lavoro, lavoro, lavoro vuol dire dignità, vuol dire portare il pane a casa, vuol dire amare. E per difendere questo sistema economico, idolatrico, si instaura la cultura dello scarto, si scartano i nonni e si scartano i giovani e noi dobbiamo dire no a questa cultura dello scarto. Dobbiamo dire: vogliamo un sistema giusto, un sistema che ci faccia andare avanti tutti; dobbiamo dire: noi non vogliamo questo sistema economico globalizzato che ci fa tanto male; al centro ci deve essere l'uomo e la donna come Dio vuole, non il denaro. Io consegnerò al vescovo queste parole scritte come se fossero state dette, ma ho preferito dirvi quello che mi viene dal cuore guardandovi in questo momento. È facile dire: «Non perdere la speranza», ma a tutti voi, quelli che avete lavoro e quelli che non avete lavoro, vi dico: non lasciatevi rubare la speranza, non lasciatevi rubare la speranza, forse la speranza è come le braci sotto le ceneri.*

ENRICO. *Si è trattato di un atto di prepotenza e di imperio perché nessun governo precedentemente aveva osato attuare un taglio dei salari e degli stipendi per decreto senza il consenso necessario delle parti sociali. Il consenso della maggiore e più rappresentativa delle organizzazioni dei lavoratori è mancato. La Cgil. E quindi non si è mai legiferato in questa materia senza un preventivo accordo tra le parti sociali interessate; qui invece si è voluto imporre, e si è voluto imporre per scopi politici, un atto di imperio, un atto di autorità. Anche contro questo si è levata la rivolta dei lavoratori e si è levata la nostra battaglia in Parlamento. Io rifiuto la concezione che sta dominando dai tempi del pentapartito, per cui la lotta viene ridotta al costo del lavoro e il costo del lavoro viene ridotto alla liquidazione della scala mobile. La lotta all'inflazione ha molti fronti e di questi non si parla, non se ne fa niente. Si colpisce solo e direttamente in direzione dei lavoratori. In Italia intanto non c'era mai stata una manifestazione di un milione di persone; se poi lei mi dice che ci sono altri dieci milioni di persone che non sono venute, questo significa poco. Se tante persone sono venute a Roma non è per gita, è perché sentivano profondamente la necessità di protestare contro quell'atto di prepotenza compiuto dal governo e sentivano tutta l'ingiustizia di un provvedimento che non combatte l'inflazione – perché non si sta facendo niente per combattere le cause più profonde dell'inflazione –, ma colpisce e punisce soltanto il lavoro dipendente. Ha ragione Mitterrand: il principale malanno delle società occidentali è la disoccupazione. I due mali non vanno visti separatamente. L'inflazione è – se vogliamo – l'altro rovescio della medaglia. Bisogna impegnarsi a fondo contro l'una e contro l'altra. Guai a dissociare questa battaglia, guai a pensare, ad esempio, che pur di domare l'inflazione si debba pagare il prezzo d'una recessione massiccia e d'una disoccupazione, come già in larga misura sta avvenendo. Ci ritroveremmo tutti in mezzo a una catastrofe sociale di proporzioni impensabili.*

FRANCESCO. *[...] Abbiamo letto sull'«Osservatore», una notizia che mi ha colpito tanto, il giorno della tragedia del Bangladesh: «Vivere per 38 euro al mese». Questo era il pagamento di queste persone che sono morte e questo si chiama lavoro schiavo e oggi nel mondo c'è questa schiavitù che si fa con la cosa più bella che Dio ha dato all'uomo: la capacità di creare, di farsene la propria dignità. Quanti fratelli e sorelle nel mondo sono in questa situazione per colpa di questi atteggiamenti economici sociali politici? Quando un mattone per sbaglio andava giù c'era un problema tremendo, ma se uno di quelli che facevano la torre cadeva, lo lasciavano in pace. Era più importante il mattone che la persona, questo raccontava un rabbino medievale, e questo succede anche adesso. Le persone sono meno importanti delle cose che danno profitto, per quelli che hanno potere politico, sociale, economico; siamo arrivati a che punto? Al punto che non siamo consci di questa dignità della persona, del lavoro.*

Francesco, da vescovo di Buenos Aires, dopo la strage provocata dall'incendio di calle Luis Viale 1269, Buenos Aires, il 27 marzo 2011, era stato già protagonista di un'omelia durissima.

FRANCESCO. *Dopo aver ascoltato la parola di Dio, facciamo un istante silenzio nel nostro cuore per ricordare le sette persone che cinque anni fa lavoravano qui in regime di schiavitù. Harry Rodriguez Palma aveva 5 anni; Wilfredo Quispe Mendoza 15 anni; Juana Wilma Quispe 25 anni e un figlio che portava in seno, del quale soltanto Dio conosce il nome; Elias Carabajal Quispe 10 anni; Rodrigo Quispe Carabajal 4 anni e Luis Quispe 4 anni.*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Quei ragazzi avevano tutta una vita davanti, ragazzi come alcuni che sono seduti qui. Si sono visti troncare la vita da una condotta che si è sempre ripetuta nel corso della storia e che vediamo manifestarsi nella Bibbia in un signore molto potente che si chiamava Erode, al quale non importava di ammazzare i bambini pur di raggiungere i suoi scopi. Quei bambini muoiono in questo incendio in una casa clandestina di lavoro schiavo. Dio ha una volta detto a Caino: «La voce del sangue di tuo fratello grida a me...» (Gen 4,5) e noi oggi ripetiamo quella frase di Dio: il sangue di questi sette nostri fratelli grida giustizia. È stato pervertito il senso del lavoro, perché il lavoro è ciò che ci dà dignità. Riceviamo la dignità dal lavoro, perché ci guadagniamo il pane, e questo ci fa andare a fronte alta. Ma quando il lavoro non viene al primo posto, e invece per primo viene il guadagno, accumulare denaro, ecco che comincia questo precipizio progressivo di degradazione morale. E questo precipizio finisce nello sfruttamento di chi lavora. Questa frase non è mia, l'ha detta ieri il Papa in udienza. Quando viene pervertito il vero fine del lavoro, che è la persona al centro del lavoro, comincia a crescere la brama insaziabile di denaro, e con tutti i mezzi si va a finire nella schiavitù. Una volta, in piazza Constitución, in una messa precedente per le vittime della schiavitù e dell'esclusione, ho detto che quello che a scuola ci insegnavano sul fatto che l'Assemblea del 1813 aveva abolito la schiavitù erano frottole... o almeno ormai è lettera morta. Perché in questa Buenos Aires così vanitosa, così orgogliosa, continuiamo ad essere schiavi! Continua ad esserci la schiavitù! Tutto si sistema... Buenos Aires è la città delle bustarelle, e lo è nell'anima, e si fa ricorso alla bustarella per risolvere tutto. I cuori si induriscono... In modo speciale voglio pregare per quelli che sono qui e hanno coraggio! E rischiano la vita in ogni momento per lottare per la giustizia, per denunciare che a Buenos Aires c'è ancora tanto lavoro schiavo! Dio conceda loro la forza, Dio li sostenga in quella lotta per il fratello, per la giustizia: una lotta per l'amore di Dio. La grande aspirazione di Gesù che siamo tutti fratelli, ma l'altro progetto, quello opposto, è fortissimo, fortissimo. E siamo vittime della compravendita. Compravendita di affetto, di amore, di persone, di lavoro...Sono responsabili della morte di queste persone, soprattutto di questi ragazzi, gli orrori che ancora vivono a Buenos Aires: quelli che si arricchiscono con il sangue dei ragazzi, che si arricchiscono con il sangue dei poveri, Dio tocchi il loro cuore e li converta. E tocchi il nostro cuore affinché continuiamo a lottare per la giustizia.

Cominciare dal lavoro, come programma fondamentale di una sinistra che stia in questo secolo e in questo passaggio, non è un esercizio retorico. Come ci ha insegnato Enrico e come, per altri versi e in modo assoluto, indica oggi al mondo Papa Bergoglio. La scelta non è retorica ma politica, culturale, morale, organizzativa. Senza questo ineludibile passaggio le conseguenze per la nostra società risulteranno sempre più devastanti e inumane. Nascerà questa sinistra sociale e socialista di tipo nuovo rifondata sul lavoro e sulla solidarietà? Nascerà dall'interno delle sue piccole rappresentanze? O dal cuore della società? Oppure da forme vecchie e nuove di rappresentanza e di organizzazione sociale? Il tema è squadernato e ha bisogno di una urgente risposta.

Pietro Folena

Già segretario nazionale della FGCI, eletto deputato in diverse legislature. Dal 1988 è segretario regionale in Sicilia del PCI prima e del Partito Democratico della Sinistra poi, promuovendo la primavera di Palermo e la grande mobilitazione civile antimafia dopo gli assassinii di Giovanni Falcone e di Paolo Borsellino. Nel 1998 è coordinatore nazionale dei Democratici di Sinistra durante la segreteria di Walter Veltroni. All'inizio del 2009 fonda, insieme all'amico Vittorio Faustini, l'associazione "MetaMorfosi", di cui è Presidente, divenuta in questi anni una delle principali organizzazioni di mostre di arte classica, moderna e contemporanea e di eventi culturali in Italia e in tutto il mondo.

Omaggio a Ronald Lee Ermey

L'attore, che per il ruolo del brutale militare in *Full Metal Jacket* nel capolavoro di Stanley Kubrick aveva ricevuto anche una nomination al Golden Globe come miglior attore non protagonista, si è spento a causa di alcune complicazioni dovute a una polmonite. Aveva 74 anni. Ermey aveva vestito i panni anche di altre figure autoritarie in una sessantina di pellicole. È stato il sindaco Tilman nel film *Mississippi Burning-Le Radici dell'Odio* del 1988 e il capitano di polizia in *Seven* del 1995. Ha interpretato anche il capo ufficio Frank Martin in *Willard il paranoico* del 2003, il sadico sceriffo Hoyt nel remake di *Non aprite quella porta* diretto da *Marcus Nispel* e ha prestato la sua voce al Sergente, il comandante dei soldatini verdi di plastica nella saga di *Toy Story*.

Vignetta di Pierfrancesco Uva

La bustina del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

L'uovo di Colombo

Scrivono dall'Italia, proponendo una ricetta per guarire i mali del già Belpaese. Leggiamo con attenzione, anche alla luce dei risultati delle ultime consultazioni politiche: il signor Itzegu non pare scemo, come invece la maggior parte degli analisti italiani specialisti nel riconoscere le deiezioni dall'odore.

Dott. Tzira Bella

Dall'Africa, Asia, Americhe, Europa (esclusa Italia), Papuasia, Guinee, Togo, Malindi, Kenya, San Marino, Liechtenstein, Andorra, Ticino e Grigioni, Portorico, Trinidad Tobago, Transilvania, Moldavia, Carinzia, Samoa, Fær Øer, Islanda, Shetland, Orcadi, Ebridi, Groenlandia: elettori, scelti a campione perché riempiano, col raziocinio che noi non abbiamo, le poltrone dei parlamenti e dei consigli territoriali, che esprimeranno poi le Istituzioni dello Stato: presidenti, esecutivi, sindaci e anche giudici e magistrati! Noi abbiamo un debole per i dittatori, per le divise sacre e profane; adoriamo essere comandati da furbi, cialtroni, corruttori corrotti e corruttibili. Dal 1861 la nostra classe dirigente rappresenta la proiezione dell'Es più profondo, ineducato e ineducabile e del Super-Io più repressivo: *la strana coppia*! Dalla caduta dell'Impero romano abbiamo baciato pile, osannato Vescoviconti, Missi Dominici, don, Principi, Signori, Signorotti, Donni, Donne, Madame, Siniscalchi, Prefetti, nobili di sangue, parvenu: Franza o Spagna, purché se magna! Siamo inadatti alla democrazia! Èrgo: importiamo dall'estero gli elettori. L'Italia viene ripresa per un anno nella vita di tutti i giorni, pubblica, privata e intima: un gigantesco Truman Show, osservabile dai cittadini di tutto il mondo, tranne dagli italiani. Qualche buon politico ci sarà, nascosto tra i ceti, le categorie e le classi sociali? Che proprio a causa delle sue virtù civili viene temuto come la peste, o ignorato, da quella flaccidità mostruosa che è il corpo elettorale italiano. Quaranta milioni di stranieri eleggeranno gli italiani che senza sapere di aver reso pubblica la loro vita, saranno individuati come potenziali buoni politici. Che dite? Non è una possibile via d'uscita da questa scombiccherata situazione che dura oramai da secoli?

Itzegu Chi Non Ses Ateru
(Stupido Quant'altri Mai)

E le associazioni di cultura cinematografica stanno a guardare

Effetto notte a Palazzo Capocci sede della Direzione Generale Cinema

L'Associazionismo della cultura cinematografica ha incontrato a metà aprile in un'audizione presso la DGC in piazza Santa Croce – Roma, la commissione sulla promozione cinematografica nominata dal Direttore Generale Cinema. L' incontro sembrerebbe sia stato utile ai commissari per approfondire i progetti realizzati dalle Associazioni nel 2017 (!) e, soprattutto, per apprendere un po' della storia di oltre 70 anni di attività culturali cinematografiche, di formazione e battaglie per la difesa dei diritti del pubblico. Casualmente, nello stesso giorno, sempre a Roma, alla Casa del Cinema, alla fine del convegno "LEGGE CINEMA, ANNO ZERO", era previsto che alle ore 16 una giornalista dovesse intervistare il Direttore della Direzione Cinema sulle criticità della Legge Franceschini. Il Direttore non è pervenuto. Gli organizzatori del Convegno, che avevano previsto di dare spazio anche ad autori, distributori, esercenti, produttori indipendenti e all'associazione dei festival, perdinci, ... hanno tralasciato di invitare le Associazioni di cultura cinematografica, i circoli del cinema, i cineclub e i cineforum, insomma la rappresentanza del pubblico. Sarebbe interessante capirne le ragioni... Ma questa è un'altra storia che fa pendant con il fatto che anche al quasi contemporaneo incontro tra la Commissione e le Associazioni mancassero sia il Direttore Cinema sia la Dirigente del servizio II Cinema e Audiovisivo, non aiutando a rendere fruttuoso l'incontro stesso. Magari anche per aiutare a dissipare i dubbi di qualche commissario sul fatto che i circoli del cinema servano ancora a qualcosa e non grazie all'attuale politica culturale ma, per i risultati constatati nel secolo scorso, da Cesare Zavattini quando dichiarava: "ho visto con i miei occhi cambiare la faccia di un paese con la nascita di un circolo del cinema, giovani e anziani si animavano improvvisamente e cominciavano a discutere". L'idea è che al Potere e ad alcuni che organizzano convegni non gliene importa niente ne' dell'organizzazione del pubblico e neppure della cultura cinematografica e i rapporti che esistono tra cultura cinematografica e pubblico, ossia la società. Anche per questa ragione e' difficile dimenticare quanto affermò un anno fà il Direttore in questione: "Associazionismo culturale cinematografico? 50 anni di inefficacia nella formazione del pubblico, vadano a farsi benedire..." (ved. pag. 10 di **Diari di Cineclub** n. 47| Febbraio 2017). Furono queste le esatte parole del rappresentante del MiBACT ai margini di un incontro sulla Legge cinema e audiovisivo organizzato dall'AAMOD. Per il Direttore, ancora in carica, le associazioni culturali venivano considerate la causa della crisi del cinema italiano. Oggi l'indifferenza per la cultura è tale che i rappresentanti istituzionali del Cinema disertano i convegni ai quali sono annunciati e non partecipano agli incontri istituzionali da loro stessi convocati. Per la Legge 14 novembre 2016, n. 220, considerato il lungo e ingiustificato tempo trascorso, appare che la Direzione Cinema abbia l'unica incombenza di distribuire, svogliatamente, quanto stanziato per le Associazioni, secondo criteri e parametri puramente burocratici e formali. Culturalmente efficaci o no? Giusti o ingiusti? Poco importa. E alle Associazioni incassare quanto prima per non morire. Sic fiat!

DdC

L'eredità nefasta di una legge sul cinema e l'audiovisivo con la complicità di un mondo intellettuale e artistico indifferente

La scelta mercantile e il drastico ridimensionamento della naturale vocazione culturale, in quanto proposta da un ministro per la Cultura, di una nuova Legge Cinema (detta anche "Franceschini") sta producendo effetti nefasti. Il ministro strombazzava che la legge sarebbe entrata in vigore, già con i decreti attuativi, dal gennaio 2017. Siamo a maggio del 2018 e ancora la Direzione Cinema non è riuscita a garantire certezza e regolarità nell'applicazione della legge. I festival per esempio, mentre scriviamo, non hanno ancora "ricevuto" il contributo e si fanno carico per il secondo anno dello svolgimento delle manifestazioni 2017 e 2018 senza l'erogazione di un euro. Se lo scopo era questo, come molti sostengono, un darwinismo culturale per far sopravvivere solo enti e associazioni potenti e gradite, il risultato sta per essere raggiunto. La costante carenza di budget getta ormai nella disperazione tantissime iniziative culturali che a differenza di Cinecitta Luce Spa non possono sopprimersi (poco prima del fallimento) e rinascere come Luce Cinecittà srl, ancor più ricche di milioni pubblici dei contribuenti, per finanziare convegni, ospitalità e riviste patinate, vietate o contingentate per tutti gli altri soggetti. I festival che ci stanno a cuore non sono quelli con i tappeti rossi ma quelli con più interesse culturale (ma lo "scellerato" Franceschini si è vantato di aver abolito l'interesse culturale). Finalmente, il 26 marzo scorso, è stato pubblicato l'elenco dei contributi "assegnati" a festival e rassegne per il 2017 e c'è sembrato che non siano state fatte grandi distinzioni tra quelli d'impegno e quelli puramente di velleità personali. La DGC, perennemente in ritardo da anni, approssimativa e pasticciona in tutto, che non fa sconti a nessuno, tranne che a se stessa, sembra abbia deciso che sono tutti uguali. La Commissione, istituita e nominata dal Direttore (non dal Ministro), forse non è stata in grado di approfondire. Forse si è limitata a leggere i moduli compilati o a basarsi su *rumors*, per i *sentito dire*. Di sicuro la superiore Legge Cinema non sembra che abbia garantito la rasparenza sulle scelte effettuate che, sinceramente, appaiono forse un po' "*scellerate*" (come Franceschini) e probabilmente molto complicate da giustificare. Purtroppo le regole e i criteri inventati dal direttore (non dal ministro) nel suo bando non stabiliscono alcuna relazione tra punteggio assegnato dai commissari e l'importo del contributo attribuito. L'unica regola chiara è che il contributo non può superare il deficit e non può essere inferire a 10.000 euro. Non essendo stati pubblicati dati sui costi, sul deficit e sul contributo richiesto per ogni iniziativa, è impossibile fare un'analisi attendibile sui contributi assegnati. Si possono solo confrontare i contributi con quelli dell'anno precedente (cioè, ormai, di due anni fà). E qui nascono le complicazioni: perché sembra strano che i festival della regione di provenienza del direttore ricevano contributi pari quasi a 10 volte quelli di tutti i festival lombardi. Come giustificare, poi, il mega contributo di euro 850.000 (+500.000) al Giffoni, se non immaginando che serva anche per retribuire con euro 260.000 il direttore artistico della manifestazione (N.B. l'appannaggio al Presidente della Repubblica è di euro 240.000)? Come è possibile, ancora, che una rassegna estiva calabrese, che proietta una dozzina di film italiani della stagione precedente, riceva il doppio di un festival pluridecennale con film

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in concorso inediti, sezioni europee, internazionali e di animazione, retrospettive di prestigio, *masterclass*, laboratori per i ragazzi, mostre di ogni genere? Forse bisognerebbe pretendere che assieme all'importo dei contributi si pubblichi anche l'elenco degli ospiti di tutte le manifestazioni. Come giustificare il fatto che alcuni festival siano considerati così importanti e di qualità da essere inseriti dal Mibact nella tabella 7, che determina i punti attribuiti ai film che vi partecipano per il calcolo dei contributi automatici per la produzione, ma non meritano neanche il riconoscimento minimo di euro 10.000? Forse i settori promozione e produzione, anche se ormai diretti dallo stesso dirigente, non si parlano, o forse il giorno in cui i commissari hanno deciso il dirigente era assente, come era assente all'audizione delle Associazioni nazionali di cultura cinematografica? Questi sono solo alcuni effetti nefasti, facilmente prevedibili, che denunciavamo quando era in discussione la legge, purtroppo con la complicità di alcuni soggetti interessati e il silenzio di molti intellettuali e artisti, che sono sotto i nostri occhi da troppi mesi. Qualcuno lo documentiamo, così semplicemente, con queste foto. Tragico è stato Il trasloco della sede di Roma dal quartiere Pigneto, della FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e della sua storia. La più longeva delle Associazioni di cultura cinematografica, nata nel 1947, ha annoverato tra i suoi dirigenti storici e autorevoli personaggi del mondo del cinema e della cultura italiana, come Antonio Pietrangeli, Carlo Lizzani, Citto Maselli, Cecilia Mangini, Riccardo Napolitano, Cesare Zavattini, Mino Argentieri, Callisto Cosulich e tanti, tanti altri che lo spazio di questa rivista non basterebbe per elencarli. Abbiamo parlato di trasloco, ma solo uno sgombero forzato per mancanza di fondi e di certezze sui contributi economici futuri. E' il risultato di una scossa prevista ma non scongiurata. Noi almeno possiamo rivendicare di averci provato.

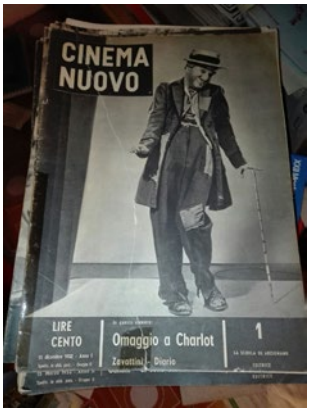
DdC

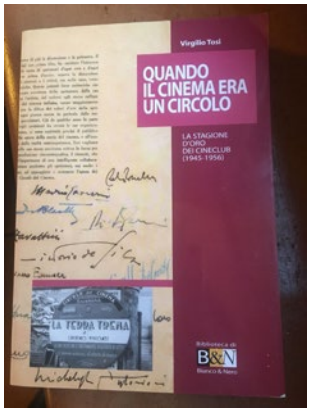
I Locali della ex sede della FICC in via Romanello da Forlì 30 Roma sono sgomberati

Un cartello giallo - Affittasi - è esposto

Conseguenze della politica culturale del passato Ministro Franceschini

Lo sgombero





Nuovo indirizzo per la corrispondenza: FICC c/o Amedeo Mecchi, Via Albert Einstein, 31 - 00146| www.ficc.it | info@ficc.it | Cell. 348.3258841

Giuliana cara, buon compleanno

Il ricordo di Giuliana Dal Pozzo che il 28 maggio avrebbe compiuto 96 anni. Fondatrice di Telefono rosa, affrontò i grandi temi dell'emancipazione femminile quando divorzio, aborto, contraccezione erano eversivi

Elisabetta Pandimiglio

Non è facile trovare il giusto incipit per Giuliana. Formulo e rimuovo la prima frase, non so quante volte. Vorrei riuscire a delineare, fin dai primi tratti, la figura straordinaria di una vera paladina delle donne che, con singolare lungimiranza e impegno totalizzante, ha reso migliori tante vite. Cerco di prendere tempo. Chiamo Angelo Tantaro, direttore di **Diari di Cineclub** che ha avuto l'idea di dedicare questo spazio a Giuliana in occasione dell'8 marzo. Gli comunico che farò il pezzo per il mese successivo. Mi rivolgo anche a Laura e Sandra, le figlie di Giuliana, alla ricerca di un suggerimento, uno spunto da cui partire, un aneddoto esemplare. E dire che la vita di Giuliana tracima di storia! Mi rendo conto di quanto sia assurda questa forma di "afasia" vista la grande amicizia che ci ha legate ben oltre 20 anni, fino alla sua scomparsa nel dicembre 2013. Il nostro primo incontro avviene a fine anni '80, in via della Colonna Antonina, originaria sede del *Telefono Rosa*, ideato, messo in piedi e realizzato dalla giornalista Giuliana Dal Pozzo. Giuliana la conosco già da tempo, anche se non di persona: l'eco delle sue battaglie contro una cultura retriva e maschilista, il suo impegno politico, la militanza, gli articoli, le sue inchieste hanno a lungo nutrito il mio desiderio di emancipazione. Vado in sede perché vorrei propormi come volontaria: non so cosa mi aspetti, ma il suo nome è per me un richiamo e una garanzia. Ho appena saputo che, in seguito alle tante richieste di aiuto ricevute, il Telefono Rosa, da strumento temporaneo di ricerca per sondare le dimensioni della violenza sommersa, si trasformerà in servizio permanente. C'è bisogno di collaboratrici che possano accompagnare il passaggio. In via della Colonna Antonina è proprio lei ad accogliermi, sorridente, colta, originale, brillante. Indossa un abito verde bottiglia, al collo una delle sue colorate collane etniche, le labbra perfettamente delineate da un rossetto vivace. Mi viene in mente un suo piccolo cruccio vezzoso: tanti anni dopo, quando la vista inizierà a calarle, mi confesserà la sua paura di andare in giro con il rossetto sbaffato senza potersene accorgere. Già in quel primo colloquio, resto colpita dalla sua luce, dalla raffinata simpatia, dal modo singolare di dire e pensare le cose. Una persona unica e speciale! Il feeling è reciproco. Di lì a poco il *Telefono Rosa* si costituisce in Associazione. Io sono una delle cinque socie fondatrici. Il numero delle volontarie cresce ogni giorno. Lavorerò per le donne e con le donne accanto a Giuliana per i tanti anni della sua presidenza, rispondendo alle donne in difficoltà, occupandomi della formazione, realizzando video, scrivendo con lei ricerche, opuscoli, indagini, seguendo insomma tutta la parte culturale e programmatica. Quando Giuliana si dimette, per me non ha più alcun senso restare, così come per due delle altre tre socie fondatrici, che ci seguono a ruota, sentendo quell' esperienza di vita indissolubilmente legata alla persona e alla visione di chi l'aveva ideata e portata avanti fino a quel punto. La nostra grande amicizia sopravvive comunque e si rinsalda

Giuliana Massari Dal Pozzo (Siena 1922 - Roma 2013)

Giuliana con la sua famiglia (foto di Elisabetta Pandimiglio)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ben oltre la militanza comune all'interno dell'Associazione, anzi, si arricchisce di nuovi progetti condivisi. Provo a separarmi dalla sfera emozionale per lasciare spazio ad un racconto più oggettivo. Giuliana nasce nel 1922 a Siena. Dopo la laurea in lettere, inizia a lavorare nel-

Giuliana Dal Pozzo e Elisabetta Pandimiglio (foto di César Meneghetti)

le redazioni di vari giornali, *L'Unità*, *Noi Donne*, *Paese Sera*. Di Noi *donne* è direttrice dal 1954 al 1961 e poi dal 1970 al 1981. Nella rubrica "Parliamone insieme" tratta argomenti femminili cruciali e lo fa in un modo nuovo e tutto suo. Alle lettrici che le sottopongono i loro problemi, scrive di pianificazione delle nascite, divorzio, aborto, con incredibile anticipo sui tempi e sempre con grande coraggio. Siamo nel 1956 quando Giuliana, nonostante l'incitamento a pratiche antiprocreative venga punito dal Codice Penale con la detenzione, osa pubblicare l'inchiesta dal titolo "Quando li vogliamo, quanti ne vogliamo" che riconosce alle donne il diritto di scegliere se e quando essere madre. La sua analisi sociale non risparmia alcun fronte. Negli anni '60, con un'altra inchiesta "L'uomo di sinistra" addita il dualismo ipocrita e contraddittorio che separa sfera pubblica da quella privata nei comportamenti di padre, marito, amante "democratico" della parte politica "progressista" a cui lei stessa appartiene. Proprio l'esperienza degli anni trascorsi nella redazione di Noi donne, dove spesso aveva raccolto testimonianze di sopraffazioni tra le pareti domestiche, fa maturare in lei la necessità di agire contro la cultura maschilista della sopportazione e del sacrificio, particolarmente dura da sradicare quando l'abuso avviene in famiglia o nel posto di lavoro. Spezzare il silenzio appare a Giuliana la chiave per sconfiggere la violenza, una grande intuizione da cui deriverà tanta politica futura a favore delle donne. Il modo visionario di affrontare con determinazione temi ancora sottesi persino nel femminismo ufficiale, le fa abbattere qualsiasi muro, qualsiasi conformismo. Per quanto la conoscessi profondamente, restavo ogni volta colpita dalla modernità del suo pensiero e dal suo approccio democratico tout court che la spingeva ad accogliere qualsiasi scelta purché nel rispetto degli altri. Così era anche nel quotidiano. Mi vengono in mente le nostre lunghe chiacchierate - non passava giorno senza sentirci - durante le quali ci scambiavamo di tutto, senza remore o chiusure. Sulla violenza di genere e sul suo Telefono Rosa, pubblica anche un libro, *Così fragile, così violento* (Editori Riuniti 2000) voci di donne abusate. La parola "femminicidio" ancora non è in uso. Premio Saint-Vincent per il giornalismo, cura l'enciclopedia *La donna nella storia d'Italia*. Scrive una moltitudine di libri, saggi, inchieste.Nel 2007 il presidente Napolitano la nomina Grande Ufficiale della Repubblica per la sua «attività meritoria» in favore delle donne vittime di violenza. E poi ancora nel 2008 pubblica per Diario Minimo *la Maestra. Una lezione lunga un secolo*, con la prefazione di Margherita Hack. Insieme viviamo l'esperienza di un romanzo a quattro mani *Ilia di notte*, pubblicato nel 2001 dalla Datanews. Diventa il nostro passatempo di anni, quasi un gioco segreto all'inizio, poi una sfida che ci regala tanti momenti di gioia e divertimento. A Giuliana piaceva ridere di tutto, anche di sé: aveva il magico dono dell'ironia che rende tutto più lieve. Mi si affaccia alla memoria l'immagine di un viaggio per lavoro a Lisbona: io e lei sul tram 28 a fare su e giù lungo la città, non so quante volte, ridendo come bambine di quella piccola spensierata follia nella luce incantevole del tramonto. La sua è stata una vita intensa, con tanto amore dato e ricevuto. E una meravigliosa famiglia: le adorate figlie Sandra e Laura, i loro mariti, i tre nipoti Giulio, Lorenzo e Giacomo, della cui bellezza e intelligenza era davvero fiera, tanto che fin dalla loro infanzia, amava distinguerne attitudini e caratteri. E poi la sorella Fiorenza, il fratello Mario, le nipoti senesi Annalisa e Gianna, gli amici… ma non sono mancate le dolorose e inaccettabili perdite che sembrava custodire gelosamente dentro di sé, piccole ombre preziose che forse l'avevano spinta ad inventarsi un suo concetto di felicità. Magari le avevano dato ancora più forza. Tra pochi giorni ricorre il suo compleanno. L'ultima foto che ho di lei, l'ho scattata durante la festa dei suoi novant'anni: è ritratta con la sua famiglia. Osservando bene si coglie una sottile malinconia che attraversa gli sguardi sorridenti. Anche il bel sorriso di Giuliana è come fermo a metà. Chissà che non avverta vicino, il compiersi della sua eccezionale missione sulla terra! Solo una foto, un presentimento. Poi c'è tutto il resto, la ricchezza che ha lasciato in chi ha avuto il privilegio di camminarle accanto per un lungo o breve tratto. Questo non ha misura.

Grazie, Giuliana cara. Buon compleanno!

Elisabetta Pandimiglio

SENSO e non solo. La pittura entra nel cinema

Lucia Bruni

Se non è del tutto originale entrare nel cinema attraverso le arti visive, diviene certamente utile per riconfermare l'importanza della scelta iconografica nella composizione delle immagini di un film. *"In quale misura il cinema è stato ed è in rapporto con le arti figurative?"*, scrive Pier Marco De Santi a proposito del rapporto fra cinema e pittura. E ancora: *"Un film infatti, può esprimersi per sequenze e inquadrature di alto valore pittorico e nello stesso tempo fagocitare magnifici capolavori o infimi risultati artistici per riproporli in immagini 'altre', sia come citazioni meramente tautologiche, sia come referenti narrativi significanti."* Da quando lo scatto fotografico è andato via via sostituendosi al cavalletto e alla tavolozza del pittore, è sembrata affievolirsi, se non spengersi addirittura, l'importanza che per secoli aveva avuto l'abilità dell'artista di raccontare per immagini. Ma ecco che il cinema ha come dire, "resuscitato" la figurazione, ha stipulato una sorta di patto di mutuo consenso, restituendo in larga parte alla pittura quel privilegio di narrazione che le apparteneva. *Senso* (1954) di Luchino Visconti, ponendosi al vertice delle ricostruzioni cinematografiche di ambientazione risorgimentale, trova pieno consenso alla celebrazione delle esperienze dei pittori, dalla "nostra macchia", alla celeberrima opera "Il bacio" del veneziano Francesco Hayez, e tanto altro ancora. Qui, dunque, precisi elementi figurativi divengono indispensabili per la fedeltà alla ricostruzione del contesto storico, si pongono come parti integranti del movimento e dell'azione spettacolare, psicologica e drammatica. Piero Tosi, che aveva curato i costumi del film, ha scritto: "Il desiderio di Visconti era uno solo: avere della gente viva, vera, di fronte alla macchina da presa. Il costume non come elemento esteriore, decorativo, ma vita. Niente sfilate di modelli, niente stupori di capricci di colori all'ingresso della prima donna. Così ci siamo imposti di sottolineare prima i sentimenti, poi la 'buccia' dei personaggi." E' possibile così riconoscere, quasi sequenza dopo sequenza, tutte le fonti iconografiche del film: dalla pittura di Silvestro Lega, Vito D'Ancona, Lodovico Ciardi, Telemaco Signorini, Giovanni Fattori, Giovanni Boldini, Giuseppe Abbati, a quella d'oltralpe propria di Anselm Feuerbach, o di Alfred Stevens (riferito al "mondo" della contessa Livia Serpieri), fino ai ritratti di Francesco Hayez, sopra nominato, solo per citarne alcuni. Come vediamo la campionatura è vastissima. Limitiamoci a dare qualche cenno fra i più clamorosi. Ritroviamo Silvestro Lega, ad esempio, con i quadri "Il canto delle stornello" e "La visita", nell'ispirazione alle fogge e ai colori dei costumi dei personaggi femminili, in particolare a quelli di Livia Serpieri (Alida Valli) e Laura (Rina Morelli), nella loro vita quotidiana. Nella scena in cui la contessa va a cercare per la prima volta Franz nell'abitazione che questi divide con altri commilitoni il riferimento sembra vada al quadro "La toilette del mattino" di Telemaco Signorini, e del medesimo autore, ecco l'ispirazione che richiama l'opera "Visita allo studio del pittore", negli arredi della casa di Verona dove abita l'ufficiale che la contessa va a incontrare. Del resto, sempre a Signorini si ispira lo scenografo Ottavio Scotti quando ricostruisce quell'appartamento del tenente Franz Mahler. Troviamo l'ispirazione al quadro "Passaggio dell'Appennino" di Giovanni Boldini, nell'inquadratura della vettura che sta portando Livia dall'innamorato: una carrozza scura, da tergo lungo una strada bagnata; e ancora, nella scena dell'incendio durante il passaggio del fronte, quando il marito di Livia lascia la villa di campagna per correre sul luogo, la vista dei contadini nei campi richiama Lodovico Ciardi e la sua opera "Contadini al lavoro". Come non pensare al quadro del fiorentino Ferdinando Buonamici "La caserma di Modena con i volontari della quinta batteria toscana", vedendo i locali del sottotetto dove la contessa Serpieri nasconde l'amante? E se da "La lettre de faire part" di Alfred Stevens, deriva direttamente il costume che Livia indossa nella drammatica sequenza finale, l'iconografia di origine veneto-lombarda aristocratica è alla base delle scene che si svolgono in particolare nella villa Valmarana. Hayez è "nobilmente" citato con una delle sue tele più famose, "Il bacio", nella licenziosa ricostruzione alla quale si abbandonano Livia e Franz, nella fatidica notte della villa di Aldeno. Infine, Giovanni Fattori. Visconti per le aspre e lunghe scene della battaglia di Custoza, ha avvertito la necessità di attingere direttamente alla potenza evocatrice delle grandi e piccole battaglie dipinte da Fattori disseminando quei profili come particolari di un tutt'uno.L'intera sequenza, dall'attesa fino ai combattimenti, è creata interamente sui quadri di Fattori, in particolare quelli realizzati tra il 1860 e il 1870. Fra questi non poteva mancare uno dei capolavori dell'artista, "Il campo militare dopo la battaglia di Magenta", ricostruito da Visconti in ogni dettaglio. Del resto anche per *Il Gattopardo* (1963), i riferimenti alla pittura dei macchiaioli sono numerosi: "L'elemosina" di Silvestro Lega, oppure "Dama al giardino" di Vito d'Ancona per i rimandi ai costumi femminili, e perfino gli atteggiamenti delle donne nelle scene di villa Salina e di Donnafugata. Nel clima figurativo della sequenza dei "bassi" di Palermo, ad esempio, ritroviamo "Pescivendole a Lerici" di Telemaco Signorini e "La filatrice"

segue a pag. successiva

"Il bacio" (1859) di Francesco Hayez

"Il canto dello stornello" (1867) di Silvestro Lega

"La visita" (1868) di Silvestro Lega, Roma,

"La toilette del mattino" (1898) di Telemaco Signorini

"La caserma di Modena con i volontari della quinta batteria toscana" (1859) di Ferdinando Buonamici

"Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta" (1861) di Giovanni Fattori,

segue da pag. precedente

di Vincenzo Cabianca. Mentre "La battaglia di Capua" di Fattori, ha certamente suggerito l'impostazione della sequenza della presa di Palermo da parte dei garibaldini. A voler considerare le numerose altre ispirazioni iconografiche dei film di Visconti, occorrerebbe un'intera pubblicazione, giungendo a coinvolgere per film come *Morte a Venezia* (1971) e *Ludvig* (1973) aspetti multiformi della cultura (non solo figurativa) italiana, francese e tedesca del grande regista. In questo contesto ci siamo fermati a riflettere sul suo modo di considerare le opere dei macchia-

"La filatrice" (1862) di Vincenzo Cabianca

ioli e di alcuni pittori dell'Ottocento, in specie italiano, i cui riferimenti troviamo anche nel suo ultimo film *L'innocente* (1976), dove dalle suggestive sequenze ambientate nel parco della villa di Marlia, riaffiorano ancora una volta gli amori di Visconti per Signorini, Gordigiani, De Nittis, Lega. Gli stessi amori che hanno ispirato

"Pescivendole a Lerici" (1860) di Telemaco Signorini

anche un regista come Mauro Bolognini nel corso della realizzazione di film come *La viaccia* (1961) e *Metello* (1970). L'argomento sui rimandi a iconografie di conclamato merito per le scelte scenografiche dei film porterebbe molto lontano (qui lo abbiamo solo accennato) e potrebbe essere argomento di prossimi appuntamenti; soprattutto considerando la "povertà" dell'arte visiva attuale, priva quasi del tutto di sostanziali, oltre che sostanziose, ispirazioni, a cui fanno seguito purtroppo scarne realizzazioni spesso frutto di improvvisazione, affatto significative non solo del nostro momento storico, ma di quella filosofia dell'esistenza che riguarda da vicino ognuno di noi e che l'arte dovrebbe saper rendere universale.

Lucia Bruni

YouTube Party #37

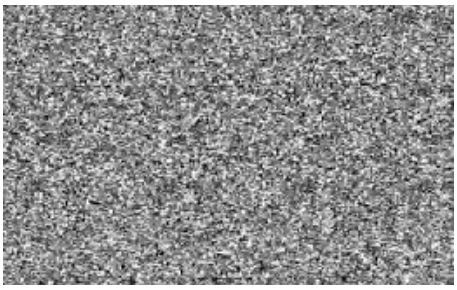
White Noise Ten Hour

Visualizzazioni - 1'153'825 (link)

Massimo Spiga

La trama – Il video in questione ci propone del rumore bianco. Wikipedia ci informa che si tratta di un "particolare tipo di rumore caratterizzato dall'assenza di periodicità nel tempo e da ampiezza costante su tutto lo spettro di frequenze". Gli anziani come me lo associano alla statica di un televisore a tubo catodico. Il video non è nient'altro che questo. Dura dieci ore. Oltre il milione e passa di visualizzazioni, il video ha ottenuto più di tremila "Mi piace" e anche – per qualche motivo che sfugge alla capacità di comprensione di noi entità a base carbonio – quasi cinquecento "Non mi piace". Il suo autore, Dale Sneale, è un ingegnere audio: ha prodotto video analoghi per ogni possibile varietà di rumore; a quanto pare, ne esistono sei tipi fondamentali e una miriade di sottocategorie e variazioni. Se tutto ciò non fosse già abbastanza bizzarro di per sé, sappiate che questa clip, e altre analoghe, hanno rivelato all'umanità una verità demenziale e terribile, formulata nella seguente domanda: «A chi appartiene il rumore?»

L'esegesi – In tempi più o meno recenti, YouTube si è dotata di un sistema altamente innovativo e tecnologico per far fronte alla violazione del diritto d'autore da parte dei suoi utenti. Se, nelle epoche buie dell'umanità, queste infrazioni venivano segnalate da un organismo senziente alla SIAE, ora si è deciso di affidare questo compito a Content ID, un sistema che scansiona automaticamente ogni video caricato sulla piattaforma in cerca di trasgressori. I titolari dei suddetti diritti offrono a YouTube i loro tesori da proteggere, l'azienda li inserisce in un database e Content ID confronta le nuove clip caricate con questo archivio, smascherando "come per magia" ogni violazione in maniera automatica. I video trovati in fallo sono demonetizzati: non ricevono più fondi pubblicitari dalle visualizzazioni, i quali vengono gentilmente dirottati verso il legittimo proprietario. Tutto automatizzato, tutto molto lineare. Tuttavia, si segnalano ormai dozzine di casi in cui dei video di rumore bianco vengono segnalati da Content ID e ciascuno è ritenuto responsabile di violazioni del copyright plurime. Nonostante YouTube difenda l'algoritmo, è chiaro come esso abbia qualche minuscolo problema a identificare correttamente la musica da proteggere – o anche a capire cosa sia la musica *tout court*. Con piglio professionale, i funzionari dell'azienda affermano che le segnalazioni irregolari sono soltanto l'uno per cento del totale: anche se fosse vero, non è affatto confortante pensare che trecentomila video sono caricati sulla piattaforma ogni giorno, e i falsi positivi potrebbero facilmente raggiungere un paio di milioni all'anno. Come per tutti i sistemi automatizzati a cui è affidata la gestione di masse così enormi di persone e/o materiale, ci troviamo davanti al medesimo problema: non solo non funzionano, ma tendono a vessare maggiormente coloro che hanno mezzi più ridotti per reagire al sopruso. Altro risvolto della faccenda è che questi sistemi esistono per difendere gli interessi di bottega di una ristrettissima fascia di persone; in questo specifico caso, è ancor più imbarazzante, perché una vagonata di "denuncie" spurie può virtualmente strappare una monetina a una legione di utenti per farla finire nelle tasche di una grossa multinazionale. D'altronde, non tutti hanno il tempo, le risorse, la capacità o la voglia di ingaggiare



Rumore Bianco

una battaglia di ricorsi (da far partire entro cinque giorni dalla "denuncia" di Content ID) con YouTube, mentre i network e tutte le aziende della comunicazione hanno intere squadre che si occupano specificamente di questo. Prima o poi, quando ci diranno che è più moderno, innovativo, *cool* e giovanile automatizzare l'intero sistema di giustizia, probabilmente sapremo già dove vogliono andare a parare.

Il pubblico – È incredibile scorrere i quasi settecento commenti e vedere quanta discussione possa generare un muro di suono. C'è chi rimembra malinconico le giornate di pioggia, chi sostiene di provare oscure sensazioni dopo ore d'ascolto, chi usa il rumore bianco per concentrarsi e studiare, chi pensa che sia una terapia contro alcuni problemi auricolari. «Il suono di tutto e niente» sospira Ismbeatz, mentre un commentatore suggerisce di alzare e abbassare il volume con lentezza per simulare delle onde oceaniche. Le dieci ore di rumore bianco ispirano anche profonde rivelazioni personali: mentre le ascolta, un utente si chiede cosa stia facendo della sua vita, un altro ha scelto di coprirsi gli occhi e ha scoperto che l'ascolto prolungato causa allucinazioni visive. Dopotutto, non è questo il modo in cui nasce la conoscenza? Scimmie stordite davanti al caotico gorgogliare del mondo: non ha un significato intrinseco, ma potete stare sicuri che loro gliene attribuiranno uno, e un'infinità d'altri entro un battito di ciglia.

Massimo Spiga

Lanterna Verde

Davide Deidda

Nel giorno più splendente, nella notte più profonda
nessun malvagio sfugga alla mia ronda,
colui che nel male si perde
si guardi dal mio potere,
la luce di Lanterna Verde

Recita così il giuramento che ogni Lanterna Verde deve nel momento i cui riceve l'anello del potere (che gli permette di generare costrutti di luce solida) e che ripete ogni 24 ore per ripristinarne la carica, mettendolo a contatto con la propria Lanterna, copia della Lanterna madre che risiede nel pianeta Oa. Oa è la sede dei Guardiani dell'Universo, che crearono il Corpo delle Lanterne Verdi e divisero lo spazio in 3600 settori, ognuno dei quali venne assegnato a un membro di questa forza di polizia intergalattica. Nel settore 2814 si trova la terra. Il personaggio di Green Lantern viene creato da Bill Finger (co-creatore di Batman) e Martin Nodell e fa la sua prima apparizione come Alan Scott in piena Golden Age, sul numero 16 di *All American Comics* del 1940, ma l'incarnazione dell'eroe che più ha avuto successo e che interessa la storia che andremo a trattare non è questa. A riguardarci più da vicino è infatti il pilota di aerei Hal Jordan, secondo terrestre a indossare i panni del Cavaliere di Smeraldo. Siamo nel settembre del 1959 e l'esordio su *Showcase* n°22 della nuova Lanterna Verde (insieme allo storico debutto del secondo Flash, Barry Allen, e all'avvento in Marvel delle creazioni di Stan Lee, come L'Uomo Ragno e i Fantastici Quattro) segna il tramonto ormai definitivo del fumetto supereroistico d'anteguerra e il passaggio ufficiale alla Silver Age. I genitori di penna e matita di Hal Jordan sono John Broome e Gil Kane (che nelle fisionomie del personaggio si ispira all'attore Paul Newman) e negli anni si susseguiranno gestioni storiche, come quella a cavallo tra i '70 e gli '80 di Dennis O'Neil e Neal Adams (che affiancano Hal a Freccia Verde e creano un ciclo ai tempi rivoluzionario, che ha avuto il merito di trattare temi come lo sfruttamento operaio, la tossicodipendenza e l'inquinamento), storie all'interno della Justice League of America, varie Crisi (nome di innumerevoli storie di passaggio nell'universo Dc) e avvenimenti che stravolgeranno negli anni lo status quo del personaggio e ci portano all'arrivo dello scrittore che ridefinirà per sempre la mitologia di Lanterna Verde e del Corpo: Geoff Johns. Nato a Detroit nel 1973, dopo gli studi in scienze dei media, sceneggiatura, produzione cinematografica e filmologia alla Michigan State University diventa assistente del regista Richard Donner (già autore di cult come *Superman*, *I Goonies*, *Ladyhawke* e *Arma Letale*). Da lì all'esordio nel mondo del fumetto il passo e breve e dopo alcune storie per la Dc comics intraprende lunghi cicli di storie come quelli dedicati alla JSA (Justice Society of America) e a Flash. Dopo alcune collaborazioni con la Marvel, torna in pianta stabile in casa Dc e Hawkman e i Teen Titans l'autore si assume il compito di rilanciare il personaggio di Lanterna Verde, impresa che ha inizio nel 2004 con la miniserie di sei numeri, *Green Lantern: Rebirth*, realizzata assieme al disegnatore Ethan Van Sciver e al colorista Moose Baumann. Rinascita può apparire inizialmente spaesante se non si è familiari con il mondo delle Lanterne Verdi poiché con un'apertura in medias res Johns ci catapulta in mezzo a numerosi personaggi e dentro a una storia in ogni caso già cominciata decenni prima. Ma allo stesso tempo riordina man mano la matassa di fili (bisogna ammetterlo, un pelino ingarbugliata) che gli scrittori prima di lui hanno intessuto, scegliendo di non cancellare il passato dell'eroe ma costruendo una nuova vita a lui e al Corpo delle Lanterne Verdi tenendo bene a mente un'idea di continuità e facendo di essa un punto forte della sua opera. Hal Jordan non è più se stesso. Il suo corpo è ospite di ben due entità: la prima è lo Spettro, ovvero la personificazione dello spirito della vendetta, e la seconda (di gran lunga la più pericolosa) è Parallax, l'incarnazione gialla della paura e del male. Solo nella scissione da queste entità, nella riacquisizione del suo corpo, della sua volontà, della luce verde, pura, Hal potrà rinascere come Lanterna Verde. Durante il lungo ciclo (conclusosi solo nel 2013) dedicato a Jordan e al Corpo delle Lanterne Verdi Johns arricchisce la simbologia cromatica delle Lanterne introducendo uno spettro di 7 colori, ai quali si aggiungono il bianco e nero, ognuno a rappresentare uno stato d'animo. In Rinascita (che del ciclo succitato è il primo tassello) però ancora non vediamo tutto questo e i soli colori protagonisti sono il Verde e il Giallo e la lotta tra di essi. Il Verde rappresenta in questo caso non la speranza, come si potrebbe pensare, bensì la forza di volontà. "La speranza è inutile contro la paura", ci ricorda l'autore per bocca dell'immortale Ganthet, "La volontà è la nostra unica arma". La paura, la stessa paura che diviene personaggio in Parallax, l'entità gialla "che era fatta di paura vivente", viene acquisita come forza da contrastare alla luce verde da Sinestro, il nemico n°1 di Hal Jordan, colui che un tempo fu il suo maestro ma che venne cacciato dal Corpo per il suo abuso dispotico del potere. Egli fa in Rinascita la sua ricomparsa ma tornerà ciclicamente in futuro a scontrarsi col protagonista,

facendo della paura la sua arma. Quella stessa paura che era sconosciuta all'Hal Jordan che ricordavano i personaggi di Rinascita. Johns sottolinea questa caratteristica in alcune fugaci ma efficaci scene in cui è presente Batman. Bruce Wayne ha basato la costruzione del suo alter ego sulla paura che avrebbe dovuto incutere ai malvagi, ma "Hal era l'uomo senza paura" dice John Stewart (una delle Lanterne che hanno sostituito Jordan durante la sua assenza), "e cos'è "Batman" se non hai paura di lui? Solo un uomo". Come scrive David Hernando nell'introduzione al primo omnibus di Lanterna Verde di Johns edito in Italia da Planeta DeAgostini "il Lanterna Verde di Geoff Johns è una di quelle opere destinate a divenire immortali per il suo carattere di atemporalità, per il fatto che parla delle emozioni usando il linguaggio universale ispirato dalle stesse". Rinascita ci ricorda il valore del fumetto supereroistico, inteso nella sua accezione più autentica di epica moderna, e Geoff Johns e Ethan Van Sciver ci insegnano come realizzare una storia che insieme ne incarni lo spirito e ne trascenda la generalità. Incomincia con La Notte Più Profonda, e finisce con Il Giorno Più Splendente: se non è una Rinascita questa...

Davide Deidda

Surbiles

L'anima cinematografica e lo sguardo antropologico sulla Sardegna nel film di Giovanni Columbu

Giulia Marras

Presentato nella sezione Signs of Life dello scorso Festival di Locarno e vincitore del premio come miglior documentario al Festival del Cinema Italiano di Madrid, ha fatto un giro (troppo) breve nelle sale il nuovo lavoro di Giovanni Columbu *Surbiles*, a metà tra il documentario e l'horror, tra la ricostruzione fantastica e la testimonianza diretta di una di quelle leggende sarde che stanno svanendo, dai ricordi, dalle case vuote, dai codici linguistici e culturali. A sei anni da *Su Re*, il film che ha portato la Nouvelle Vague sarda al suo picco e squarciato il cinema italiano con una visionarietà quasi post-contemporanea, pur trattando la "prima" delle storie, la passione di Cristo, Columbu torna ancora indietro, a un racconto di origine presumibilmente pagana di streghe-vampire, investite solo successivamente della colpa cristiana e della paura popolare. *Surbiles* raccoglie otto diversi episodi mutuati e ricostruiti dalla memoria orale che i(nte)rrompe le suggestioni fantastiche, inquadrandole nel reale. Le parole delle (ultime) testimonianze di donne anziane, intervistate dallo stesso Columbu, conducono così alla trasfigurazione in immagini di ricordi strappati dalla bocca, impressioni, tentennamenti e negazioni. "Non ho nulla da ricordare": sono perlopiù memorie reticenti, quasi timorate, quelle interpellate, ma sono proprio queste che alimentano il mistero e l'urgenza dell'intervento della finzione cinematografica. Sono proprio esse a trasformare dall'interno il materiale documentario in sostanza di genere, in flash onirici ed erratici, esattamente come le anime che hanno per protagoniste. Quello delle surbiles di Columbu, dall'essere un vagabondaggio nella notte e nelle strade dei paesi della Sardegna centrale diviene un pellegrinaggio nella storia, nella tradizione e nella narrativa, nel tentativo infinito di non essere dimenticate. Variante delle leggendarie cogas, le surbiles sono donne comuni cui gli spiriti di notte migrano dal loro corpo per andare alla ricerca di sangue di bambini non ancora battezzati. Probabilmente l'unica giustificazione possibile all'alto tasso di mortalità infantile che si registrava in passato. Gli strumenti per bloccare le surbiles sono oggetti come spiedi, tripodi, sedie o falci, rigorosamente rovesciati; e ancora, chicchi di grano o di corallo, forse i veri residui di un'antica offerta pagana, come tributo a un'antica divinità, per la grazia ricevuta della difesa dei più piccoli, più che di un attaccco. E difatti queste anime erranti non sfidano gli oggetti protettori delle case, anzi, ne rimangono incantate e si bloccano a contarli; ma non sapendo andare oltre il numero sette, ricominciano ogni volta da capo, così per tutta la notte, fino a che all'alba non rientrano nelle donne che erano. Fantasmi di ere lontane, le surbiles, come sottolinea lo stesso Columbu, con il loro vagare e il loro appetito destinato a rimanere insoddisfatto, sembrano dover scontare una colpa indefinita, peso gravante infine su tutta la comunità: una colpa che potrebbe essere stata attribuita forse solo con il sopraggiungere del credo cristiano, come suggeriscono le numerose icone religiose presenti negli interni degli episodi ricostruiti, così stridenti con le figure quasi mitologiche di cui si parla. La separazione è netta: si tratta di due mondi ormai separati, che non riescono ad entrare più in contatto, se non per via di unguenti e oli magici o sceneggiature cinematografiche, per l'appunto. "In fondo non le abbiamo mai viste": che nel film di Columbu l'esistenza o meno delle surbiles rimanga senza risposta, o non ne venga neanche posta la domanda, non importa. È la natura stessa delle surbiles a venire interrogata: dove e come nasce la loro storia e, soprattutto, cosa dice di noi. Almeno secondo le immagini di Columbu, nella loro alternanza tra ambiente privato e ambiente esterno, spazio domestico e paesaggio, elementi artificiali e naturali, queste presenze sovrannaturali, che cercano di entrare nell'intimo delle abitazioni, non possono essere slegate dalla terra, dall'acqua, dai boschi, dalle stelle. Come in Lynch, o nel messicano Reygadas, o nel thailandese Weerasethakul, nel mondo filmico del regista sardo, le sagome digitali di esseri spirituali possono finalmente popolare l'immagine, esistere per un attimo, riaffermarsi finalmente, anche solo se in un sogno, nell'inconscio che il cinema è chiamato tradizionalmente a veicolare. Miti senza tempo, le accezioni positive o negative legate alla presenza delle surbiles non sono che retaggi culturali che si sovrappongono sulla loro origine ancestrale. Come per tutte le cose che non sappiamo spiegare, o che non conosciamo e ignoriamo, c'è paura e c'è condanna. Senza rovinare la visione ai lettori, nel racconto di Columbu è il comportamento della comunità a rovesciare la percezione della surbile maligna e vagabonda. In questa versione della storia, ci sono donne che accettano e accolgono. E la morte per una volta sparisce, almeno dalla leggenda. Alla fine è la leggenda stessa a curare, a guarire il male proiettato nelle surbiles che ricadeva nei bambini. A rimanere deve essere, ed è, la forza della collettività. Dei suoi ricordi e delle sue storie.

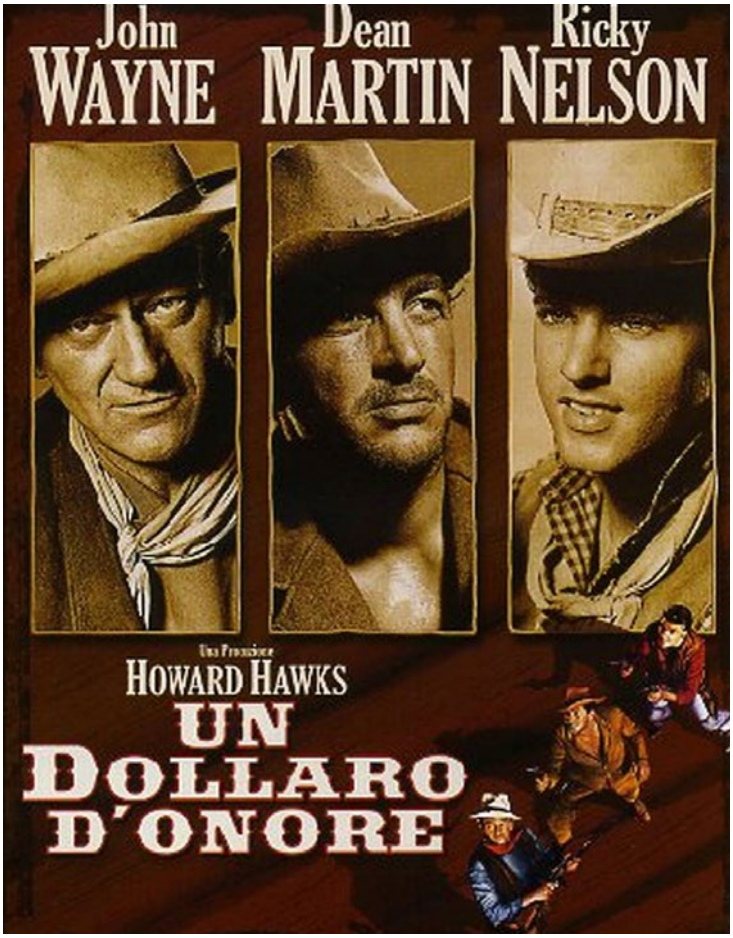
Giulia Marras

Ma che spettatore: marziano o… anziano?

Non so niente della letteratura di oggi. Da tempo gli scrittori miei contemporanei sono i greci.
Jorge Luis Borges

Nuccio Lodato

Mezzo secolo fa il grande critico anglo-canadese Robin Wood (1931-2009), pubblicando in prima edizione da Secker & Warburg il suo bel libro su Howard Hawks (che mi sarebbe stato prezioso, dieci anni dopo, nel fare per La Nuova Italia la prima edizione del mio librettino), lanciò un giochetto coinvolgente: se doveste spiegare cos'è il cinema a un marziano, che film scegliereste di fargli vedere? Da parte mia -aprì il gioco lui stesso, gli mostrerei *Un dollaro d'onore*, appunto di Hawks. Avrebbe fatto seguire non a caso, nel 2003, per la serie apposita del BFI, la monografia sullo stesso *Rio Bravo*: relativo saggio ripubblicato dal "Cinema Journal" dell'Università del Texas, per ricordarlo, proprio nel 2009. Rispondere alla domanda, ludica ma rivelatrice, fu un gioco fortunato e diffuso per un po' di tempo nell'ambiente cinéfilo di mezzo secolo fa. La mia risposta, allora come adesso, sarebbe stata ed è tuttora favorevole a *Senso* di Visconti. Per molteplici motivi, includenti letteratuta e arti figurative, musica e ammirazione per la bellezza, innamoramento irredimibile per Venezia e grandezza attoriale. Valli più bella di ogni altra donna sullo schermo, almeno tra le -non poche…- del passato e del presente viste da me, fronteggiando proprio quell'anno -anche sullo schermo del Lido!- la concorrenza spietata della Grace Kelly de *La finestra sul cortile*; Granger direttamente pervenuto dall'altro doppio Hitchcock fondamentale di *Nodo alla gola* e *Delitto per delitto*; Girotti carico della gloria di *Ossessione*… E il magistero della tragicamente reduplicata fotografia dello scomparso Aldo e del subentrato Krasker; il collegamento alla letteratura ingenuamente militante di allora (il dibattito sul realismo coinvolgente il coevo *Metello* di Pratolini, Aristarco > Chiarini); il fascino –mancato- del concorrere ai dialoghi di Tennesse Williams e Paul Bowles, in previsione di una scrittura "americana" progettata per Ingrid Bergman e Marlon Brando, che Visconti ma destinata invece (per fortuna, visti gli esiti!) a non aver luogo. Mi è capitato, qualche settimana fa, di rivederlo davvero per l'ennesima volta, nel curioso ciclo (tematicamente demodé!) sul Risorgimento proposto dal canale all film digitale terrestre del povero Silvio. Con le debite interruzioni pubblicitarie, che, da remoto fanatico del Veltroni che voleva far prevalere il suo "non s'interrompe un'emozione", ho invece ora quasi imparato ad amare: nella vita del pensionato, consentono la pausa wc e quella spuntino, la telefonata e il lavaggio delle stoviglie, la fine di una lettura o di una digit/navig/azione in corso. Avrei potuto esimermene: mi concentrassi davvero, presumerei di saperne recitare la sinossi sequenza senza errori od omissioni, se non addirittura restituirne i dialoghi, se non in versione letterale, nella sostanza sì. Ci ho fatto sopra pure la tesi di laurea. Il successivo servizio di leva mi avrebbe impedito di assolvere all'incarico, affidatomi da Renzo Renzi mai visto di persona (allora si faceva tutto per lettera!) di curare la ripubblicazione delle sceneggiature del primo Visconti (*Ossessione* e *La terra trema*; *Bellissima* e appunto *Senso*) per la grande ma a sua volta defunta casa editrice Cappelli. L'avrebbe fatto al mio posto l'immenso amico di quegli anni Enzo Ungari, a sua volta poi purtroppo acerbamente dipartitosi: Renzi non avrebbe potuto fare scelta sostitutiva migliore, come prima di lui Bompiani, che affidò l'incarico di "redattore" (in realtà factotum) dell'allora prestigiosissima "Sipario", anzi che a me, come mi aveva proposto l'uscente Franco Quadri, a Serenellini e Sughi. Avevo declinato temendo incompatibilità con la ferma militare: i due neoassunti lo avrebbero espletato brillantemente… trovandosi nello stesso *status*. La persona che assisteva al film con me, oggi parte totale e decisiva della mia vita, ma nata quando Visconti aveva già congedato anche *Le notti bianche* e pensava a *Rocco*, a un certo punto non ha potuto trattenersi: «Accidenti, bellissimo, certo: però è proprio un film "vecchio"!». Non mi ha colto di sorpresa: era un'obiezione analoga a quella che mi sentivo rivolgere negli anni della scuola dai ragazzi, quando proponevo loro la visione, in genere a supporto delle lezioni (per me frustranti nella loro… improduttività) di storia, qualche classico o capolavoro neorealista o comunque film in bianco e nero. Del resto, non a caso, il relativo dvd e la sceneggiatura Cappelli curata da Enzo ci occhieggiavano, dallo scaffale, lungo i primi quattro anni della nostra vita in comune, ma non mi era mai venuto in mente di proporgliello: del resto, si sa, la messa in onda "dal vivo" finisce col prevalere sempre sulle risorse, tanto un tempo sognate quanto oggi poco utilizzate, dell'home video.Il risucchio del passato. In poche settimane, per non dire d'altro, ci sono sfilati davanti agli occhi, in rapida successione, i grossi carichi hollywoodiani della stagione: Spielberg tanto atteso e attuale (anzi, addirittura doppio, dopo *The Post*, con la favola ludico-profetica di *Ready Player One*); Eastwood, visto oltretutto girare alla stazione di Venezia lo scorso agosto; Del Toro col suo Leone appunto veneziano di quegli stessi giorni e la fresca nomina a presidente di giuria dell'anno prossimo; Anderson con l'ultima prestazione annunciata del grande Day Lewis e gli osanna unanimi della critica. E ci si ritrova a non essere stati attirati dall'ingresso in sala, nonostante tutto, in nessuna di queste quattro mega occasioni. Almeno per il momento: poi certo il dovere del recupero verrà in qualche luogo e forma assolto…Non invidio certo i giovani colleghi forzati delle anteprime infrasettimanali e della ferrea necessità di aver visto tutto e di giudicare tutto. O nelle quindici righe a



"Un dollaro d'onore" - Rio Bravo (1959) di Howard Hawks, con John Wayne, Dean Martin, Ricky Nelson ed Angie Dickinson

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

film che il loro quotidiano concede sparagninamente ogni giovedì mattina, schiavo a sua volta dell'assurda calendarizzazione forzata delle uscite preingabbiate con un anno di anticipo. O in testate inflattive on line i cui lettori sono… difficilmente conteggiabili. E anche per i normali spettatori, quando il film nuovo esce la settimana è quella, e o la va o la spacca: raro riuscire a resistere per una seconda, da urlo l'eccezionalità della terza. Accomunati, addetti ai lavori e loro lettori eventuali, da una terrificante bulimìa filmica coattiva usa e getta. Come se un lettore fosse settimanalmente constretto a sorbirsi le decine di libri nuovi che il distributore rovescia per quindici giorni sui banconi delle librerie superstiti. Gli amici di "FilmTV" recensiscono ogni sette giorni –vedere per credere!- una ventina di film nuovi: uno che teoricamente potesse vederli tutti, dovrebbe sorbirsene tre al giorno. Come essere a un festival 365 giorni l'anno: una sorta di castigo di Dio. Non è solo questione di inflazione televisiva, home od ormai hand video. Il film che può arrivarti, in qualsiasi momento, formato francobollo sullo smart: in fondo, in un viaggio in treno ad esempio, è sempre meglio del quotidiano per come sta diventando, meno pesante di un libro anche tascabile e relativamente meno logora-occhi di un e-book. E' che il cinematografo di una volta -pensiamo ad Hollywood, per continuare a limitarci lì: quello dei decenni dai Quaranta ai Sessanta- non lo sanno proprio più fare. Alla smagliante maestosità dei primi studiatissimi technicolor o all'austera definitività degli ultimi bianco&nero, magari in scope, si è sostituita l'esangue monotonia del colore televisivo o la translucida e affaticante precisione superfocale del digital. Distinguere il capolavoro dalla routine, o la serie dalla pubblicità, si fa sempre più difficile. Il fatto è che la nostra generazione (quella "che non ha fatto la guerra", come dice Fofi) è stata abituata troppo bene. Ha cominciato ad andare al cinema sul serio quando uscivano *L'appartamento* e *Colazione da Tiffany*, *La dolce vita* e *Rocco*, *Gli uccelli* e *L'uomo che uccise Liberty Valance*: come era possibile non lasciarvisi trasportare definitivamente? Prendiamo di proposito, a titolo di esempio, cose non fondamentali, anzi: magari le vacanze africane primi anni '50 di Ford (*Mogambo*) o primi '60 di Hawks (*Hatari!*). Oggi oltretutto fattesi, a loro insaputa politicamente, scorrettissime in quanto imperniate sul mito virile della caccia grossa. Come le *Nevi del Kilimangiaro* di King, estrazione hemingwayana anche per lui, in vacanza nel continente nero addirittura prima degli altri due, o *Le miniere di re Salomone* di Compton e Marton del '50 (che, chissà perché, alle elementari ci mostravano un anno sì e l'altro anche…). Ma quello del safari di allora è un mito anche femmineo, prima che Kubelka nel '66 col suo *Unsere Afrikareise* sputtanasse tanto gelidamente quanto genialmente uomini e donne. In Ford c'erano addirittura Kelly e Gardner, adusa a fare l'esotica. Quest'ultima poi addirittura di *Sangue misto* con Cukor: qualche anno dopo, stupendamente fanée, a fare invece l'europea in salsa esotica, *55 giorni a Pechino* di Ray. Per fare *Mogambo*, già che era lì, si era addirittura simbolicamente fermata in Africa, all'indomani del *Kilimangiaro*. Più "sportivamente" moderne, dieci anni dopo, Martinelli e Girardon con Hawks. Ma prima di gettare la croce addosso in chiave animalista a queste splendide creature, vanno messe nel conto positivo le splendide relazioni affettive con gli elefantini, perfettamente à la page col pan/animalismo di oggi. Tanto di Gardner -che nel film contrapposta all'"ingenua" –non nella vita…- Grace, incarna fascinosamente una "donna con del passato" e fa lei Kelly di cognome del personaggio!- in Ford. Quanto di Martinelli -che è italiana anche nel film: d'Alessandro…- in Hawks. Mi è capitato recentemente di rivedere con calma, svagato e concentrato come sempre si dovrebbe e raramente purtroppo capita, *Il ponte sul fiume Kwai*. L'ho ri-trovato un film assolutamente perfetto da tutti i punti di vista, che mi ha rafforzato nel ritenere Lean uno dei maggiori narratori del Novecento in assoluto: da questo punto di vista forse superiore agli stessi Ford ("il narratore", come lo fissò Aprà), Hawks e Walsh. E ho scoperto chiaramente in me la forse latente ma fortissima suggestione dei colossal, fin dalle origini. Per le stesse ragioni per le quali leggo più volentieri un romanzo di mille pagine che uno di 150, chissà perché. Ho letto e amato alla follìa quel capolavoro incredibile in tre volumoni, ormai totalmente rimosso come lo fu fin dall'origine, che è *La buca di San Colombano* di Bonsanti: in quanti siamo? Ho ripreso e sto amando alla follìa *Il mulino del Po*: Bacchelli è davvero il Manzoni del secolo scorso. Sono un po' refrattario alle culture asiatiche, ma il monumentale *Storia di Genji* della Murasaki mi ha stregato, e potrei continuare, Proust in testa. La passione la farei partire dal 1939, per fortuna non c'ero ancora. Ma quando nel dopoguerra uscirono *Via col vento* e *Duello al sole*, la signora a nome Ebe che veniva a farci le pulizie in casa li raccontò tante volte, che quando finalmente li vidi già da adulto mi sembrava di conoscerli davvero da sempre. E poi, senza guardare troppo per il sottile, *La tunica* (che inaugurò il nuovo cinema dell'oratorio) e *I dieci comandamenti*, che mia madre ci portò a vedere coi panini, *Guerra e pace* di Vidor e Soldati e il già ricordato *Ponte* che ha dato la stura a questo pezzo irresponsabile a ruota libera. *Ben Hur* e persino *Cleopatra* da cui allora mi tenni moralisticamente e ideologicamente lontano, ma che oggi pure può aspirare alla classicità postuma. Il formidabile *Il giorno più lungo* a mani plurime di Zanuck (antecessore, non così rudimentale come sembra, più che del pur splendido *Soldato Ryan*, addirittura di *Dunkirk*: e lo dice uno che aveva fatto in tempo a vedere, quando uscì, il *Dunkerque* di Leslie Norman, 1958!). Lo straordinario *Lawrence d'Arabia*, e a questo punto perché no *Zivago*? Si sarebbero messi entrambi su di un'analoga, fascinosa strada, con misteriosa simultaneità nel '75, il vecchio Huston con *L'uomo che volle farsi re* e il giovane Milius de *Il vento e il leone*: ultimi bagliori di un crepuscolo. Potrei spingermi a includere, strafacendo, visto che qualcosa di italiano è stato già incoerentemente evocato, il doppio Bertolucci di *Novecento* e dell'*Ultimo imperatore* (anche se di Bernardo, oggi, il film che sa ancora ipnotizzarmi maggiormente è forse il non consideratissimo *Tè nel deserto*). Ma qui siamo giunti addirittura quasi sull'abbrivo degli anni Novanta, e allora decisamente mi fermo. A contatto con altri spettatori, se anche di poco più giovani, mi rendo conto di essere definitivamente vincolato a un modello di cinema "del passato", ormai dai più avvertito inesorabilmente come tale: è l'eterno problema dei classici. Se tornassi indietro, opterei probabilmente per l'iscrizione a lettere classiche anzi che moderne, in quanto, con la complicità distruttiva del tempo, sarebbe realistico pianificare, nella durata della vita, la lettura integrale di tutto quanto (poco) resta delle letterature greca e latina, mentre la Biblioteca di Babele di quelle moderne è una matassa di disperazione dal capo irraggiungibile. Più in generale, mi rendo conto anch'io, come penso molti prima di me, che a una certa età, volente o nolente, ti si forma nella mente un canone rigido e difficile da scalzare, per cui, al cinema come a teatro, davanti alla pittura o alla musica, con un libro tra le mani o addirittura programmando un viaggio, la spinta a rivedere e approfondire determinati testi già noti, e magari, anzi, addirittura familiari, finisca dentro di te per avere quasi sempre la meglio sulla ricerca o sul desiderio della novità. Qui probabilmente non c'entra più nulla il *marziano* (digiuno di tutto) ipotizzato dal povero Wood. E' una faccenda che riguarda semplicemente, con tutta probabilità, ogni…*anziano*. Convinto (a torto) di saperla già troppo lunga.

"Il mulino del Po" (1971) di Sandro Bolchi. Con Valeria Moriconi, Raoul Grassilli, Ottavia Piccolo (nella foto).

Nuccio Lodato

Festival

Sardinia Film Festival 2018, XIII edizione con tanta voglia di crescere ancora

Tante le novità: dal nuovo logo e la rinnovata grafica del sito al partenariato con Cinemanchio, dall'apertura di un ponte interculturale con la Russia all'inserimento della kermesse nel bando S'Illumina. Il 9 giugno presentazione del festival a Roma

Salvatore Taras

Che edizione incredibile quella del 2017! Tante opere bellissime e tanti ospiti d'eccezione nelle diverse location del festival. Gli incontri con Beppe Lanci per la fotografia e con Gianluca Arcopinto per la produzione hanno segnato un intenso ricordo che rimarrà vivo per lungo tempo. Per non parlare della presenza di spicco di un mostro sacro della cinematografia mondiale, il regista e sceneggiatore ungherese Béla Tarr, che dopo aver rotto il ghiaccio con gli amici sardi e squarciato il velo di riservatezza, ha rivelato un'entusiasmante personalità affettuosa e disponibile. Cosa volere di più? Beh, credo non sia presuntuoso dirlo: nient'altro che crescere ancora. Sì, perché fin dal lontano 2006, quando il Cineclub di Sassari ha posto le fondamenta per edificare un festival internazionale dedicato al cortometraggio, l'obiettivo è stato quello di guardare sempre avanti, per crescere insieme agli artisti, agli ospiti, al pubblico e al territorio. E arriva freschissima la notizia che il Sff ha ottenuto un importante riconoscimento che nel 2018 gli permetterà di predisporre una speciale sezione rivolta ai giovani artisti italiani under 35: il festival è stato inserito tra i vincitori della Sezione Cinema dedicata alle Periferie Urbane, all'interno del Bando S'Illumina messo in palio dalla Siae con il coinvolgimento del Mibact. Una bella soddisfazione per il direttore artistico Carlo Dessì e per il presidente Angelo Tantaro, e per tutto lo staff che ogni anno mette a disposizione anima e cuore nella realizzazione di un evento che coinvolge bel cinque comuni del nord-ovest dell'isola, alcuni di essi di grande rilievo turistico. Il contributo Siae è indirizzato a sostenere il talento culturale e creativo dei giovani attraverso il sostegno di progetti artistici incentrati sulla promozione del dialogo interculturale e sociale. Un tema che ben si sposa con la politica culturale del Sardiniaff. Basti pensare che la forma del cortometraggio è utilizzata normalmente nelle scuole di cinema e da chiunque voglia provare a mettersi in gioco nel settore, perché consente di esprimere il proprio talento con maggior facilità per arrivare, con pochi soldi, a un prodotto finito. Quindi largo alle nuove generazioni. Un'altra importante novità è il fatto che, per la prima volta assoluta, il festival sarà presentato anche a Roma, con una conferenza stampa prevista in data 9 giugno. Quest'anno le diverse sezioni saranno sequenzialmente collegate. Si parte il 29 giugno a Villanova Monteleone, per proseguire dal 1 al 4 luglio ad Alghero. Il tour fa poi tappa dal 5 al 7 luglio a Bosa e, quindi, a Stintino dall'8 al 10 luglio per concludersi subito dopo a Sassari, la città capoluogo dove tutto ha preso il via. La voglia di crescere e rinnovarsi è evidenziata anche dal lancio del nuovo logo ideato da Michela Anedda. Un logo che riprende la S storica del festival, presentando una lettering in parte rovesciata, simbolo dello spirito della manifestazione, che intende sovvertire l'idea di un ordine costituito, di un cinema normale fatto di red carpet e di glamour, per abbracciare un cinema indipendente dove la priorità è dare spazio alle figure emergenti, fresche e internazionali, cercando di dare voce a chi non ce l'ha, ai talenti di tutto il mondo che meritano visibilità. Sulla stessa linea, in questi giorni il sito ufficiale online ha acquisito una nuova veste grafica più vivace e policroma, sempre aggiornatissimo delle news e di tante curiosità. Per questa edizione sono pervenute 1600 opere da tutti i continenti, anche lungometraggi e documentari ora al vaglio dei preselezionatori. Il valore dei lavori è valutato sotto diversi punti di vista, non solo cinematografici ma anche relativi ai contenuti, alla storia, all'originalità e all'età dell'autore. Un focus sulla cinematografia Russa permetterà di tracciare un interessante collegamento interculturale con questo grande Paese a cavallo tra Asia ed Europa. L'iniziativa porterà in Sardegna nomi di rilievo della cinematografia russa. Assieme agli artisti arriverà una delegazione di alto livello diplomatico e culturale. Il Sff diventa così un ponte immateriale tra il nord-Sardegna e la Russia, capace di creare occasioni d'incontro e confronto attraverso il cinema, in vista di prospettive turistiche e commerciali. Per questa XIII edizione, il cineclub organizza inoltre due giornate formative dedicate al Cineturismo, allo scopo di focalizzare l'attenzione su una particolare nicchia di settore turistico, interessante per lo sviluppo economico regionale. Perciò il Cineclub Sassari ha deciso di invitare i maggiori esperti di settore a livello nazionale e le autorità istituzionali che credono fermamente in questa direzione, perché è necessario un dialogo costante tra industria cinematografica e territorio. Ma le novità non sono finite. Il Sardinia ha stretto un importante partenariato con "Cinemanchio", un progetto nazionale nato nel 2017 a Roma e patrocinato dal Mibact per rendere accessibile la visione dei film nelle sale cinematografiche a persone cieche, ipovedenti, sorde, ipoudenti e a individui riconosciuti all'interno dello spettro autistico. La grande attenzione rivolta negli anni verso queste problematiche, sia per l'utilizzo dei supporti che per la fruibilità delle location, permetterà ora al Sff di fare un salto di qualità nel 2018. Il sistema messo in campo prevede l'utilizzo di nuove tecnologie e di sistemi di adattamento ambientale: nello specifico sarà installata un'applicazione negli smartphone degli spettatori, dalla quale sarà possibile ottenere l'audio-descrizione delle proiezioni. Tanto altro bolle in pentola. Attendiamo di vedere la definizione del programma che sarà portato a compimento nelle prossime settimane.

Salvatore Taras

Sardinia Film Festival

UN MONDO DI CORTI
A WORLD OF SHORT FILMS

Il tour della XIII Edizione SardiniaFilmFestival - International Short Film Award
www.sardiniafilmfestival.it
29 giugno – 13 luglio 2018 | Festival itinerante Villanova Monteleone, Bosa, Alghero, Stintino, Sassari
29 giugno 30 Villanova Monteleone
1 al 4 luglio ad Alghero
5 al 7 luglio a Bosa
8 al 10 luglio a Stintino
11 al 13 luglio a Sassari
Il SardiniaFF è un festival d'eccezione ed è seguito da **Diari di Cineclub** *| Media partner*

Il capolavoro restaurato di Jean Renoir: Le crime de Monsieur Lange - Il delitto del signor Lange (1936)

Il film, sceneggiato da Jacques Prévert e Jean Renoir è stato proiettato in versione originale e sottotitolato in italiano

Monsieur Lange è, di tutti i film di Renoir, il più spontaneo, il più denso di miracoli nella recitazione e nella tecnica di ripresa, il più carico di verità e di pura bellezza, un film che diremmo toccato dalla grazia.
François Truffaut

Leonardo Dini

A volte il cinema storico, nei capolavori dell'inizio della storia del cinema, anticipa il futuro e il presente: è il caso di *Le crime di Monsieur Lange*. Un'opera di Jean Renoir salvata e restaurata, con difficoltà e impegno, in una felice collaborazione tra la cineteca di Bologna e la cineteca nazionale Francese. Ed è proprio Serge Toubiana, presidente d'Unifrance (Organizzazione addetta alla promozione del cinema francese nel mondo) e Gian Luca Farinelli - direttore della Cineteca di Bologna ad aver presentato in occasione dell' anteprima di Rendez Vous, la rassegna annuale romana del nuovo cinema francese, l'anteprima della versione restaurata. Anche dopo il restauro ancora molto si è perso della qualità originale delle immagini, tanto che si pensa a ulteriori progetti di restauro, problema principale la perdita di gran parte del materiale visivo del film originale. Il film è un apologo morale denso di piani di lettura culturali e sociali quanti in un romanzo di Umberto Eco o in un dipinto di Jean Renoir padre. Al centro del film, realizzato a pochi mesi dal governo del Fronte Popolare e che ne anticipa e descrive temi e problemi, la Francia degli anni '30, dove tramonta la borghesia sfruttatrice e risorge la libertà del popolo e degli oppressi, una metafora universale e sempre attuale. Idea essenziale degli sceneggiatori proporre, in linea con ideali del Fronte Popolare e dei partiti di massa progressisti, il metodo di cooperative di lavoratori senza padroni, senza dirigenti, senza la suddivisione, che appare sempre ineludibile, tra sfruttati e sfruttatori. Si parla infatti di una casa editrice di fumetti che da banale sede di affari mediocri si trasforma, passando alla proprietà e gestione diretta dei lavoratori, in centro di idee e fucina di amore per la libertà nei giovani. Nasce quella che nel mondo di oggi è la partecipazione dei lavoratori alla gestione delle imprese, degli utili diretti e finanziari. Di pari passo va la libertà nascente delle relazioni umane, senza più barriere di classe o ideologiche, e la liberazione dei sentimenti non più racchiusi da classi tribali e ipocrisie. La scena iniziale e quella finale si raccordano nella metafora del Male personificato dall'editore sfruttatore, sconfitto dalla Giustizia e dall'amore che sboccia tra uno scrittore sfruttato e una donna del popolo, indipendente, coraggiosa e leale. Il microcosmo del film racchiude il macrocosmo del mondo. Renoir è negli anni della piena maturità artistica e tecnica, propone una ripresa a 360 gradi che troverà equivalente poi nelle innovazioni di Hitchcock e che anticipa il cinema successivo. Visconti era assistente di Renoir, tanto del suo cinema nasce da questa esperienza, Zeffirelli a sua volta si riallaccia alla esperienza di Visconti, il cinema italiano e francese di oggi ha le sue radici in quei film così lontani nel tempo, eppure così vicini da sembrare film attuali. Anche Bunuel ha trovato spunto nelle sequenze di Renoir: il finto sacerdote, travestimento dell'editore in fuga, sembra un momento di un film di Bunuel o di Raul Ruiz. La metafora altissima eticamente e rivoluzionaria nel significante della eliminazione del borghese sacerdote editore nella scena finale si fa metafora della vittoria del Fronte Popolare, così come dei Giacobini sulla alleanza tra borghesia e clero, tra denaro da sfruttamento e sfruttamento della credulità popolare, unificati nel capitalista finto prete, figura che anticipa Bunuel e anche Il cinema di Almodovar, dal lato spagnolo e la critica sociale del cinema italiano, centrata sulla analisi della borghesia in Visconti erede e allievo di Renoir. Da quel cinema sono nate la Francia libera degli anni '30 e del dopoguerra e la Italia libera del neorealismo; anzi si può dire che il film di Renoir era un film neorealista ante litteram. Questo cinema sociale parla al mondo di oggi, dove tuttora occorre porre al centro quel tipo di cinema che tuttora Bertolucci, Bellocchio, Ken Loach, Almodovar e prima di loro Antonioni e Rossellini hanno creato, un cinema che è filosofia, arte visiva, pittura per immagini al tempo stesso.

Leonardo Dini

I nuovi film francesi

Festival Rendez Vous a Roma

Giovanni Ottone

L'Institut Français Italia, che raggruppa i servizi culturali dell'Ambasciata di Francia in Italia, in collaborazione con Unifrance Films, ha organizzato in aprile l'ottava edizione del Festival Rendez Vous - Nuovo Cinema Francese, un'eccellente selezione di film di registi francesi, della stagione 2017 - 2018, con un programma itinerante di proiezioni aperte al pubblico a Roma, Bologna, Firenze Torino, Milano, Napoli, Palermo e Torino, in sale cinematografiche del normale circuito commerciale e in auditoria di Musei e Istituti culturali. Si tratta di una vetrina che comprende 32 tra lungometraggi di finzione e documentari e che presenta un'ampia varietà di proposte e di generi e che si caratterizza per la presenza di molti autori giovani e di opere caratterizzate da forme narrative e soluzioni estetiche innovative. Tra l'altro, molti dei film presentati sono anteprime, essendo in uscita nelle sale italiane, ad esempio: *La villa*, di Robert Guédiguian, in programmazione dal 12 aprile con il titolo *La casa sul mare*; *L'amant double*, di François Ozon e *Un beau soleil intérieur*, di Claire Denis, in programmazione dal 19 aprile, con i titoli rispettivamente di *Doppio amore* e di *L'amore secondo Isabelle*; *Les Fantômes d'Ismaël*, di Arnaud Desplechin, in sala dal 25 aprile con il titolo *I fantasmi di Ismael*.Il programma più ampio, come numero di film e qualità degli omaggi, è quello che è stato presentato a Roma, dal 4 al 10 aprile, con proiezioni al Cinema Nuovo Sacher, all'Institut Français - Centre Saint Louis e alla Casa del Cinema. Ha compreso 21 tra lungometraggi di finzione e documentari e ha visto la presenza dei registi dei film esibiti nella maggior parte delle séances. Nel suo ambito si segnalano anche tre Focus dedicati a tre registi che si sono affermati, con notevole successo di critica e di pubblico, dopo il loro esordio negli anni '80 e '90, e che hanno assicurato la loro presenza anche attraverso animati incontri con ognuno di loro. Arnaud Desplechin, autore di un cinema affabulatorio e raffinato, mai banale, centrato su dilemmi intellettuali, sentimenti ed emozioni, tra realtà e immaginazione. Dopo il suo esordio, nel 1991, con *La vie des morts* ha realizzato finora altri 9 lungometraggi. Bruno Dumont, autore, per anni, di un cinema iper realistico, austero, ma visivamente molto elaborato sulle tracce di Robert Bresson, dedicato al tema della dialettica tra il bene e il male, ma recentemente, dal 2014, incamminato su una rielaborazione originale dei generi e del cinema d'epoca che gioca sull'interazione tra straordinarietà folle del singolo personaggio e interazione con gli altri. Dopo il suo esordio, nel 1997, con *La vie de Jésus*, ha realizzato finora altri 9 lungometraggi. Robert Guédiguian, autore di un cinema umanista, con forti motivazioni sociali e politiche, molto legato al territorio di Marsiglia e della costa mediterranea. Dopo il suo esordio, nel 1981, con *Dernier été*, ha diretto finora altri 19 lungometraggi. E ancora, la nota attrice e regista Valeria Bruni Tedeschi, italiana, ma naturalizzata francese, attiva dagli anni '80, avendo interpretato opere di Patrice Chéreau, Pupi Avati, Alain Tanner, Paolo Virzì, Philippe Garrel, Marco Bellocchio, Claire Denis e molti altri, è stata protagonista di un'affollata masterclass. Analizziamo criticamente quindi alcuni dei film presentati a Roma. *L'amant double*, di François Ozon è un dramma - thriller erotico che disseziona l'ambivalenza della sessualità. Un film teso, cupo e sarcastico, sensuale e inquietante, ma anche divertente. Ozon adatta liberamente il romanzo "Lives of the Twins" (1987), di Joyce Carol Oates. Al centro della complessa vicenda vi è una donna, come in molti altri suoi film (*Sous le sable*, del 2000, *8 femmes*, del 2002, *Swimming pool*, del 2003 e *Jeune et jolie*, del 2013) che privilegiano personaggi femminili sfaccettati e determinati. Chloé (Marine Vacth) è una venticinquenne fragile, depressa e frigida, che fin dall'adolescenza soffre a causa di ricorrenti forti dolori addominali. Avendo escluso patologie organiche, i medici le consigliano di tentare la psicoterapia comportamentale. Si affida quindi a Paul (Jérémie Renier, qui in un doppio ruolo), uno psichiatra trentenne affascinante ed enigmatico. Tra i due nasce un sottile gioco di reciprocità e Chloé si innamora del terapeuta che alla fine non nasconde di corrisponderle. Dopo qualche mese vanno a vivere insieme. Tuttavia ben presto la donna sospetta che Paul le nasconda un lato oscuro e sorprendente della sua vita. Ne nasce un confronto ad alta tensione erotica che conduce a un intreccio ansiogeno tra realtà e sogni e a un vortice di provocazioni. Il fascino dei film di François Ozon risiede nella compresenza di contenuti forti come il desiderio, la morte, l'assassinio, il trauma psicologico e il lutto, ma anche di questioni più comuni della vita ordinaria come il cibo, la famiglia e i bambini.

"Doppio amore" L'amant double di François Ozon

"I fantasmi d'Ismael" Les fantomes d'Ismaël *di* Arnaud Desplechin

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Il suo cinema ruota intorno ad alcuni temi privilegiati e ricorrenti: l'ambiguità, l'ambivalenza e le complicazioni della sessualità negli adulti e negli adolescenti; le relazioni o le non relazioni tra membri reali o immaginari della famiglia e quindi la sovversione delle norme familiari e sociali. *L'amant double* racconta l'itinerario interiore di Chloé che affronta una escalation controversa nell'affermare i suoi desideri e nel liberare la sessualità di fronte a un amante che appare sdoppiato in due individui opposti. Ozon mostra un'autorialità che si rinnova brillantemente, confermando di essere "l'enfant terrible" del cinema francese contemporaneo. Porta alle estreme conseguenze alcuni suoi topoi: il fascino nei confronti dell'artificio e della teatralità; la relazione dominatore - dominato anche con un rovesciamento di ruoli; il feticismo, le figure fantasmatiche e l'immaginario sado-masochistico; la narrazione a ritroso; la sperimentazione formale con l'irruzione di modificazioni di genere inaspettate, di destabilizzazioni visive e di digressioni emotive o sonore che funzionano anche come fattori di congiunzione. In ogni caso è noto che la presenza di elementi di genere, segnatamente horror, mediata o meno dal fantasy, dal musical e dal melodramma, marca la cesura della convenzione narrativa nei suoi film. *L'amant double* conferma quindi la sua poetica, ma la innova anche radicalmente, introducendo l'incubo del doppio che è in ognuno di noi. Inoltre risulta evidente l'intelligente manipolazione della storia, con spunti provocatori, iperbolici e, in qualche caso, geniali e la satira nei confronti della psicoanalisi, delle frustrazioni nella coppia nucleare e delle perversioni sessuali dei borghesi. Ozon stesso ha ammesso le referenze a Hitchcock, a De Palma e a *Dead Ringers* (*Inseparabili*) (1988) di Cronenberg. Possiamo aggiungere che nel film si notano le citazioni di Chabrol, di Buñuel, di Polanski, di Verhoven e di Fassbinder e molte suggestioni letterarie riferibili a opere del Marchese de Sade e di Georges Bataille. Ma il tutto è mediato da un ritmo narrativo progressivamente incalzante, con eccessi grotteschi e toni sarcastici, che destrutturano il genere. Da segnalare il felice sodalizio tra Ozon e il direttore della fotografia Manu Dacosse che ha prodotto una costruzione visiva studiatissima ed emozionante con immagini cesellate e sezionate chirurgicamente. *Un beau soleil intérieur*, della ormai settantenne Claire Denis, è vagamente ispirato al saggio "Frammenti di un discorso amoroso" del noto semiologo francese Roland Barthes, reinterpretato nella sceneggiatura curata dalla scrittrice Christine Angot. Si tratta di una commedia, verbosa e irrisolta, che descrive i crucci sentimentali e sessuali di Isabelle (Juliette Binoche), una pittrice parigina cinquantenne, raffinata e velleitaria borghese, divorziata, con un figlio. Una donna che insegue ossessivamente l'ingenuità romantica nell'amore e si ritrova costantemente delusa e confusa. Un personaggio ben poco credibile, interpretato con insospettata bravura dalla

Binoche, attrice che da anni recita quasi costantemente con presunzione e con modi stereotipati. In effetti le sue peregrinazioni sentimentali, dal frustrante rapporto con Vincent (Xavier Beauvois), un banchiere cinico e arrogante che

Arnaud Desplechin

Robert Guédiguian

non si sogna affatto di lasciare sua moglie, ad altri buffi e improbabili amanti occasionali, si risolvono in una sfilata di siparietti comicamente asfittici e di interminabili dialoghi che vorrebbero essere leggeri, ma sono noiosi e inconsistenti. Isabelle in fondo è un'egocentrica che si isola da sola. È illusa dai suoi amanti e non riesce a gestirli, essendo incerta tra l'accettazione di essere dominata, in nome di una passione che non sa come alimentare, e la continua tendenza a umiliare uomini che ritiene goffi, stupidi o estranei al suo ambiente sociale. Claire Denis realizza un film dedicato alla retorica amorosa, con vaghi echi del cinema di Alain Resnais e rivolto al grande pubblico, all'opposto rispetto al proprio cinema, essenziale, radicale,"fisico" e austero nelle parole. Una poetica cinematografica imperfetta, tra vizi di psicologismo e qualche tentazione moralistica, ma nutrita da una vera autorialità e spesso capace di ritrarre con una certa originalità l'animo e la psicologia femminili e i rapporti familiari e sentimentali sulla traccia di uno spirito laico, memore delle lezioni della Nouvelle Vague. È sufficiente ricordare alcuni tra i suoi film più convincenti: *Beau Travail* (1999), *Vendredi soir* (2002) e *35 rhums* (2008). Purtroppo non bastano a salvare *Un beau soleil intérieur* da una connotazione di mediocrità e di pretenziosa banalità parodistica né il brillante dialogo conclusivo tra la Binoche e Gérard Depardieu, che interpreta un'esilarante e fasullo chiaroveggente, né la qualità delle inquadrature e della fotografia di Agnès Godard e l'accattivante colonna sonora di Stuart A. Staples, entrambi fedeli collaboratori della Denis. *Jeannette. L'enfance de Jeanne d'Arc*, di Bruno Dumont, propone una rievocazione del tutto eterodossa dell'infanzia e dell'adolescenza di una bambina speciale, Jeannette, la futura Jean d'Arc, eroina della Francia medioevale. È un coming-of-age film molto sui generis, sia per la scelta del musical electro - pop - rock, con costumi sobri e poverissimi e un cast in cui dominano i non attori, sia per l'ambientazione sulle spiagge atlantiche, sabbiose e naturali, e in un villaggio del nord della Francia, locations preferite anche per i due ultimi precedenti film del regista. Dumont prende in prestito i brani di due testi di Charles Péguy, "Jeanne d'Arc" (1897) e "Mystère de la charité de Jeanne d'Arc (1910)", notoriamente emblematici del cattolicesimo francese più puro, e affida la colonna sonora a un musicista electropop, Gautier Serre alias IGORR, creando découpages e dissonanze spiazzanti. Inoltre si avvale delle coreografie di Philippe Decuflé che orchestrano danze sfrenate, sgraziate e posticce. A Domrémy, nel 1425, Jeannette, a otto anni, trascorre le giornate insieme all'amichetta Hauviette, tra apparizioni surreali e visioni mistiche. Già sogna di espellere gli inglesi, che successivamente agli sviluppi della "Guerra dei cent'anni", iniziata nel lontano 1337, occupano una buona parte del Regno di Francia. Suor Gervaise cerca di dissuaderla dai suoi propositi di totale impegno

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

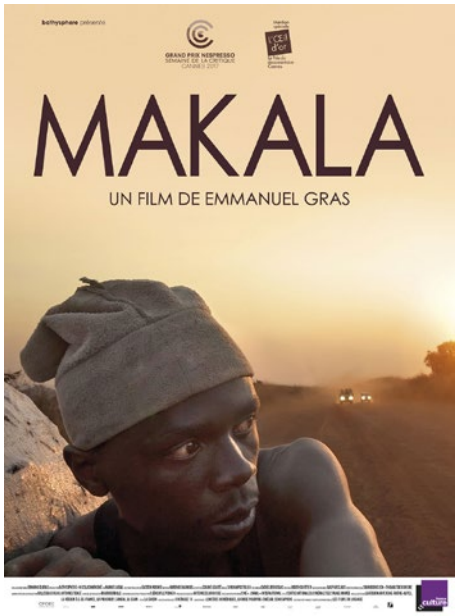
all'azione in difesa della Patria e della fede, ma in pochi anni la giovane diventerà la mitica pulzella di Orléans. Bruno Dumont conferma la sua svolta, maturata nel 2014, a favore di una rielaborazione originale dei generi e del cinema d'epoca, superando la sua poetica originaria impegnata sul tema della dialettica tra il bene e il male e caratterizzata dalla coniugazione del crudo realismo delle immagini, sempre visivamente molto elaborate, con un approccio intellettuale ambizioso, ma spesso confuso, pretenzioso e moralista. Un cinema, che ha a lungo riecheggiato in qualche modo quello di Bresson, con uno sguardo "entomologico" sulla dimensione bestiale e/o statica dei suoi personaggi, inquadrature fisse che durano lunghi minuti e che mostrano personaggi catatonici, estenuanti interminabili piani fissi e immagini allusive e metaforiche. Come già in *P'tit Quinquin* (2014) e in *Ma loute* (2016), in *Jeannette. L'enfance de Jeanne d'Arc* Dumont gioca invece sull'interazione tra straordinarietà folle del singolo personaggio e interazione con gli altri, conseguendo una configurazione di alterità collettiva che non si avvita mai in una spirale prosaica. L'aspetto straordinario è che si tratta di un racconto in forma di musical pressoché privo di scenografia, a misura di una bambina e poi di un'adolescente speciale e della "ricostruita" cultura e religiosità popolare dell'epoca medioevale. Una lunga apoteosi con ritmi frenetici e ossessivi, moderni e postmoderni, in cui si mescolano strettamente poesia e monologhi e dialoghi cantati in una lingua ricercata, ma con evidenti stonature e assonanze metal e rap, deliri mistici, costruzioni visive sublimi e miserie della povertà terrena, con bizzarre connotazioni profane e triviali. *Jeannette. L'enfance de Jeanne d'Arc* costituisce una provocazione creativa e dissacrante rispetto all'iconografia e alla Storia, un'opera che distorce spazio, tempo e immagine. Una scommessa rischiosa, riuscita solo in parte. In effetti l'excursus esistenziale della piccola pastorella è un unicum formalmente delizioso, ma a lungo andare è troppo insistito e iterativo e la declamazione delle tematiche della natura del bene e della lotta contro il nemico malvagio e del patriottismo, seppure molto sui generis, a tratti appare artificiosa. *L'atelier*, di Laurent Cantet, già autore di *Ressources humaines* (1999) e *L'emploi du temps* (2001), drammi efficaci e credibili dedicati al tema del lavoro, e di *Entre les murs* (2008), premiato con la Palme d'Or al Festival di Cannes, propone il ritratto ben poco convincente di un gruppo di giovani riuniti nell'ambito di un workshop di scrittura creativa. La vicenda si svolge nell'estate del 2016 a La Ciotat, una località balneare della costa mediterranea, tra Marsiglia e Tolone, nel dipartimento Bouches - du - Rhône: una cittadina con un passato storico che risale al XV secolo e immortalata in uno dei primi film dei fratelli Lumière, già sede di importanti cantieri navali dismessi ormai da 25 anni. Olivia (Marina Foïs), una scrittrice parigina quarantenne di successo, è incaricata di condurre un laboratorio di scrittura con l'obiettivo della ideazione e della redazione di un romanzo noir che si svolga nella loro cittadina e che venga infine pubblicato. Vi partecipano sette giovani all'inizio del percorso universitario, antropologicamente e socialmente diversi: figli di immigrati di terza o quarta generazione e piccolo borghesi francesi autoctoni. Giorno dopo giorno il brainstorming e la discussione si intensificano con ipotesi e proposte diverse. A un certo punto l'argomento diventa quello del passato operaio di La Ciotat. Di fronte ad alcune manifestazioni di interesse emerge invece l'opposizione di Antoine (l'esordiente Matthieu Lucci), un tipo solitario, fisicamente attraente e con una spiccata personalità, talento e sicurezza di sé, ma sprezzante, teso, rabbioso. Il giovane si scontra animatamente con il resto del gruppo e aggredisce verbalmente e mette in crisi Olivia, ma ne è attratto, giungendo infine a sedurla attraverso un percorso graduale di approssimazione, ambiguo e molto artificioso. La sceneggiatura curata dallo stesso regista e da Robin Campillo è il vero punto debole del film, perché produce una narrazione raccogliticcia che interpone malamente le problematiche esistenziali, psicologiche e politiche dei protagonisti, i footage e le suggestioni relativi al passato della cittadina e i contenuti del romanzo noir da scrivere. La messa in scena ripropone invece lo stile efficace di Cantet, già visto in *Entre les murs*: l'ampio uso dei dialoghi e l'uso di più telecamere, che scandagliano gli spazi e i corpi per tutto il tempo necessario a dare l'impressione di registrare i comportamenti reali, simulando il cinéma vérité, con inquadrature leggermente mobili e spiazzanti anche nel corso dei primi piani. Peccato che *L'atelier* non riguardi una classe di adolescenti tra 15 e 17 anni, ma ponga al centro le chiacchiere di giovani quasi ventenni, pretenziosi e narcisisti, a confronto con una donna matura e problematica in una gara di falsa emulazione. Prevalgono i piccoli trucchi, i mediocri confronti di pulsioni identitarie, le aspettative confuse e i giudizi superficiali o di parte su fenomeni scottanti come il terrorismo islamista o il radicalismo fascistoide. Ne risulta un teatrino noioso, disomogeneo, aneddotico, troppo artificioso e studiato, con malcelata volontà di rappresentare in senso politicamente corretto la cosiddetta multiculturalità. Per non parlare del pretenzioso epilogo del film, in cui Cantet realizza il definitivo confronto tra la matura e poco credibile Olivia e il "problematico" Antoine, fascista nello spirito e nelle pulsioni, ma incerto e codardo nelle azioni, tra volontà di fare del male a qualcuno o, in alternativa, di sopprimersi con un atto esemplare. Una conclusione grossolana e molto ricattatoria nei confronti del pubblico, con penose immagini esemplari alla Susanne Bier, dettata dallo sguardo "intellettuale" di Cantet che vorrebbe comprendere (e giustificare) i rovelli sentimentali e ideologici dei giovani. *Jeune Femme*, opera prima di Lèonor Serraille, propone il ritratto concitato, verboso e del tutto artificioso di una trentunenne. La donna si aggira nelle strade di Parigi, apparentemente incurante degli altri, ma pronta ad assediarli e a sfruttare a proprio vantaggio la loro disponibilità. Nel corso del repentino incipit Paula (Laetitia Dosch, in un'interpretazione costantemente stereotipata e sopra le righe), di ritorno a Parigi dopo una lunga assenza, tenta di insediarsi in un appartamento dove aveva vissuto con il suo ex fidanzato, che ne è il proprietario. Tuttavia non si rassegna e torna più volte a perseguitarlo finché la polizia la obbliga a desistere. In breve si apprende che non sa dove alloggiare, ha perso il lavoro, non ha soldi ed è reduce dal funerale della madre. Con l'unica compagnia del suo gatto, che trasporta sottobraccio, percorre senza meta i quartieri della città, sbraita, ripete la sua sofferenza, dichiara di odiare Parigi e la Francia e importuna gli sconosciuti con siparietti eccentrici e penosi. La prima notte si paga una stanza in un alberghetto, poi trova sistemazioni di fortuna. Chiede favori a personaggi improbabili, si offre come babysitter e si improvvisa commessa in un negozio di biancheria intima femminile, ma viene nuovamente cacciata a causa della sua non affidabilità. Un giorno sospetta di essere incinta e da quel momento ne attende tranquillamente la conferma. Léonor Serraille costruisce un irritante e presuntuoso esercizio di stile. Sembra sposare pienamente la "nuova" moda di certi cenacoli intellettuali e della critica cinematografica francese che predicano il superamento del naturalismo attraverso una vigorosa rottura stilistica, con esasperazione dei toni a livello di messa in scena e di interpretazione. La narrazione apparentemente leggera e vagamente schizofrenica, ma in realtà del tutto studiata, procede con toni nervosi ed eccitati, tallonando la protagonista, costantemente isterica e apparentemente vittimista, ma, alla prova dei fatti, egoista e parassitaria. Tra incontri fortuiti, piccole truffe e inganni, aggressioni verbali e fisiche, litigi furiosi e autocoscienza velleitaria, questo diario di giorni persi si avvita su sé stesso. E la frettolosa non conclusione, che lascia

Valeria Bruni Tedeschi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

intravedere una poco credibile nuova coscienza di sé da parte della protagonista, ormai rasserenata, non è tanto spiazzante, quanto rivelatrice della fragilità e della pretenziosità di tutto l'espediente narrativo. Quindi *Jeune Femme* appare per di più del tutto disonesto nei confronti dello spettatore che viene provocato e manipolato, senza garantirgli alcun vero coinvolgimento. Per non parlare della qualità artigianale delle inquadrature, dell'uso compulsivo e inefficace della telecamera a mano e della fastidiosa colonna sonora che alterna brani post punk e musica elettronica. Solo la fantasiosa malafede di certi critici ha potuto sproloquiare circa uno spirito alla Truffaut che animerebbe Lèonor Serraille, mentre altri hanno inneggiato al personaggio della protagonista e alla multiforme attrice che lo interpreta quali icone del nuovo femminismo. *Makala*, opera prima di Emmanuel Gras, è un film, a metà strada tra realismo poetico e documentario etnografico. È stato girato nei pressi di Walemba, nella regione del Katanga, nel sud della Repubblica Democratica del Congo. Il protagonista è Kabwita Kasongo, un ventottenne che vive in un villaggio con la moglie Lydie e due bambini, una di pochi mesi e l'altro di due anni. Sono molto poveri, al punto che hanno dovuto inviare la terza figlia, Divine, di sei anni, a vivere presso una zia in una cittadina vicina. Kabwita deve pagare un affitto per la casupola dove vive con la famiglia e possiede solo una vecchia bicicletta. Quindi la sua unica possibilità di sussistenza viene dall'attività di produzione artigianale del carbone di legna e dalla sua vendita. Emmanuel Gras divide la narrazione in tre atti e non nasconde mai la cinepresa, avendo ottenuto il pieno consenso del suo protagonista. Dapprima filma tutte le fasi della fabbricazione del carbone, dal taglio degli alberelli e dei cespugli, alla combustione dei ceppi in un piccolo forno di terra, fino alla raccolta finale del prodotto. Poi segue Kabwita mentre compie un viaggio lungo ed estenuante, spingendo la bicicletta stracarica di sacchi di carbone, con uno sforzo enorme, e percorrendo strade dissestate e pericolose a causa del traffico di camion e di auto, fino a un mercato in una città distante 50 chilometri. Con il denaro ricavato dalla vendita compra vestiti e medicine. L'uomo dichiara di volersi guadagnare un futuro migliore e di darsi da fare per conseguirlo. La vita quotidiana di Lydie è invece scandita dalla preparazione del cibo: il fufu, a base di farina di mais e di manioca, carne di ratto e, raramente, qualche volatile. Attraverso una messa in scena essenziale, Gras pedina Kabwila con la macchina da presa costantemente ravvicinata, costruendo una varietà di inquadrature, di piani di ripresa e di immagini fortemente evocative, con rapidi e interessanti flashbacks. Evita accuratamente la deriva estetizzante e la tentazione della denuncia retorica, riuscendo a ricreare momenti, movenze e situazioni abituali di una lotta quotidiana per la sopravvivenza e a cogliere pienamente l'espressività e la tenacia del suo "eroico" protagonista. *Les fantômes d'Ismaël*, di Arnaud Desplechin, propone un ritratto esistenziale, multiplo e intrigante, ma irregolare e squilibrato. La vicenda si svolge prevalentemente in un cottage isolato su una spiaggia della ventosa costa atlantica francese. Il protagonista è Ismaël Vuillard (Mathieu Amalric), un regista quarantenne in crisi esistenziale e professionale. La sua vita è stata irrimediabilmente marcata dall'improvvisa e inspiegabile scomparsa di sua moglie Carlotta (Marion Cotillard), avvenuta 21 anni prima. Al punto che, credendola morta, è stato celebrato il suo funerale. Solo da pochi mesi, da quando ha iniziato una relazione con un'astrofisica, la comprensiva e sensibile Sylvia (Charlotte Gainsbourg), Ismaël sembra aver ritrovato una certa serenità e la capacità di fidarsi di una donna e di amarla. La nuova compagna, priva di nevrosi, sa anche come incitarlo e sostenerlo in un momento delicato. In effetti Ismaël sta scrivendo la sceneggiatura di un nuovo film che è la sua fissazione e ne



immagina le scene. Questo espediente consente a Desplechin di intrecciare continuamente una storia principale con un'altra parallela, tra flashbacks e rimandi e uno stucchevole gioco di finali che si specchiano reciprocamente e si moltiplicano. Il film in cantiere racconta la storia del fratello dello stesso Ismaël, Ivan Dédalus (Louis Garrel), un giovane diplomatico francese, e forse una spia che fa un doppio o triplo gioco, eccentrico e geniale, ma indolente e apparentemente passivo. Un uomo dalla vita avventurosa, con una permanenza anche in Tadjikistan accanto a Arielle (Alba Rohrwacher), la sua "entusiasta" compagna. Desplechin costruisce questo personaggio in modo da lasciare nello spettatore il dubbio costante se si tratti del vero fratello di Ismaël o di un carattere fittizio e finzionale. Inutile poi ricordare che Dédalus è l'appellativo di un personaggio ricorrente in alcuni film di Desplechin. Poi un giorno, inaspettatamente, Carlotta ricompare, provocando un terribile shock emotivo in Ismaël, che pur sconvolto e fortemente risentito, non l'ha mai dimenticata, e mettendo in crisi la sua relazione con Sylvia. La rediviva offre una spiegazione implausibile rispetto alla sua decisione di andarsene e racconta parzialmente il suo itinerario ventennale, comprendente nuove identità e viaggi in India, affermando di essere tornata perché è rimasta vedova dopo la morte dell'uomo che aveva sposato. Da questo coup de théâtre nasce un lacerante confronto a tre, ma in breve la saggia Sylvia abbandona la scena. Incapace di accettare la situazione, lo stesso Ismaël finisce per respingere Carlotta e si reca nella casa di famiglia di Roubaix dove si trova a convivere con tutti i fantasmi, i rimpianti e gli incubi della sua vita. Ma, purtroppo, la storia non è finita e si aggroviglia ancora intercalando le varie trame, tra concitazione, "sorprese" e dolori, per spegnersi infine in un'ambigua quiete dopo la tempesta. *Les fantômes d'Ismaël* conferma i tratti caratteristici del cinema di Desplechin che utilizza ampiamente la parola, e quindi costruisce con cura i dialoghi, per sviluppare la narrazione. Ripropone una delle costanti e ossessive tematiche della sua filmografia: il ritratto di uomini fragili, e mentalmente provati, in cerca di redenzione. E lascia palesare la filosofia del regista secondo cui la realtà non è mai intrinsecamente logica, mentre lo sarebbe forse la narrazione della stessa. Tuttavia la sua affabulazione sulla vita, sull'amore, sull'arte e sul cinema diventa intricata perché si disperde in troppi rivoli narrativi, due, tre, forse quattro, separandoli e ricongiungendoli continuamente. E quindi il gioco di specchi tra realtà e rappresentazione, con tutte le ambiguità suggerite e messe in campo, si avvita su sé stesso in un labirinto destabilizzante, tra sussulti vitali e cadute, momenti tragici e leggeri intermezzi comici, con un ritmo che, nell'ultima parte, diventa frenetico, e si converte suo malgrado in un divertissement narcisistico e accademico, ben poco emozionante. Desplechin combina e ibrida troppi generi: il melodramma, la falsa spy story, la pochade e molti altri. Sfoggia continue citazioni letterarie e cinematografiche, in primis Pirandello e il suo relativismo psicologico, espressione del contrasto tra la vita e la forma, e poi Hitchcock (Rebecca e Vertigo), e soprattutto autocitazioni di suoi film precedenti. Offre momenti di eleganza estetica, tra felice e giusta prossimità rispetto ai personaggi e artifici visivi più o meno geniali, ma purtroppo si perde anche tra suggestioni compiaciute e molte ridondanze. Mathieu Amalric, presenza costante e possibile alterego del regista nei film più significati di Desplechin (*Comment je me suis disputé... ma vie sexuelle*, del 1996, *Rois et Reine*, del 2004, *Un conte de Noël*, del 2008, *Jimmy P.*, del 2013 e *Trois souvenirs de ma jeunesse*, del 2015), è come sempre molto efficace, ma sembra anche un poco a disagio. Charlotte Gainsbourg offre una magnifica modulazione interpretativa in termini fisici e di espressione di ogni sfumatura sentimentale, mentre Marion Cotillard appare statica, monocorde e inadeguata.

Giovanni Ottone

50 anni, Après Mai (Qualcosa nell'aria) 1968

Marino Demata

Il 13 maggio 1968, nel corso del pieno svolgimento del 21° Festival di Cannes, fa irruzione, negli austeri saloni del palazzo del cinema, una folla di partecipanti allo sciopero generale che aveva paralizzato la Francia dando vita ad una delle più grandi manifestazioni contro il potere e le istituzioni mai viste fino ad allora. Per il cinema è una data in certo senso storica perché si tratta del primo contatto fisico tra il cinema e il maggio francese. Non un fatto del tutto diplomatico e magari protocollare, ma un fatto storico che avrà conseguenze immediate e poi a lungo respiro. Lo stesso cinema, almeno nei suoi esponenti più avanzati ed avveduti, mordeva il freno di fronte ad eventi piovuti dall'alto, da parte di quel potere contro il quale si protestava e si lottava nelle strade. L'ultimo episodio gravemente negativo veniva considerata la decisione del ministro della cultura André Malraux di rimuovere Henri Langlois da direttore della Cinémathèque française. Le conseguenze di questo incontro tra cinema da una lato e studenti e operai in protesta per lo sciopero generale furono immediate a Cannes: Louis Malle, Monica Vitti e Roman Polanski si dimettono dalla Giuria del Festival, mentre Alain Resnais, Carlos Saura e Milos Forman ritirano i propri film dal concorso. Più in generale un numero ancora più consistente di artisti si riunisce per stilare documenti di protesta verso le decisioni del ministro Malraux, per chiedere una profonda riforma dei Festival, per gettare la basi de Quinzaine des Réalisateurs, una sorta di Festival parallelo a Cannes, ma non competitivo. Rileggendo le cronache di quelle tumultuose giornate possiamo affermare che il cinema non si era fatto trovare impreparato di fronte agli eventi di quello che sarà definito il maggio francese. D'altra parte, va anche affermato che, se gli avvenimenti del maggio francese (e poi di tutta Europa) erano stati il punto di arrivo delle centinaia di manifestazioni, proteste e scioperi, espressione del malessere soprattutto giovanile contro il potere e soprattutto contro la guerra del Vietnam, anche il cinema veniva a sua volta da una stagione quasi decennale di lotte e di proteste per l'affermazione di un nuovo modo di fare cinema, contro il potere e le regole degli "studios" hollywoodiani", che si autoproclamavano l'unico modo possibile di fare cinema. Non è questa la sede per ricordare gli aspetti ormai mitici e romanzeschi che hanno portato il ribelle John Cassavetes a girare il suo primo film *Shadows* per le strade di New York, e poi il sodalizio con Jonas Mekas e la formazione del gruppo del New American cinema, del quale vale almeno la pena di ricordare uno stralcio del manifesto, che si esprime in termini non dissimili da quelli che saranno i termini usati nel maggio francese: "Noi ci mettiamo insieme per creare il New American cinema e lo faremo col resto dell'America, con il resto della nostra generazione. Convinzioni e cognizioni comuni. Rabbia e impazienza comuni... Noi non siamo soltanto per il nuovo cinema: siamo anche per l'uomo nuovo...Non vogliamo film fasulli, leccati, ammiccanti. Li preferiamo aspri e scabrosi, ma vivi. Non vogliamo film rosei: li vogliamo color sangue." Come è noto, il New American Cinema non fu un fenomeno isolato: in quegli anni nacquero movimenti e atteggiamenti innovativi simili un po' ovunque, Come movimenti basta ricordare i più importanti: la Nouvelle Vague e il FreeCinema inglese. Come atteggiamenti segnaliamo quelli di alcuni emblematici registi italiani, da Bellocchio con *I pugni in tasca*, a Pasolini specialmente con *Uccellacci e uccellini*, ad Antonioni col suo "giallo rovesciato", *L'avventura*. Insomma, una battaglia, quella del nuovo cinema, che era ad un tempo culturale e politica e che fu in buona misura vinta perché riuscì a scardinare l'equazione cinema = Hollywood. Insomma l'irruzione del maggio francese nel cuore del cinema e del suo tempio non lo trovò impreparato, almeno nei suoi esponenti più avveduti e a un tempo più importanti e seguiti. In ogni modo quello che accadde il 13 maggio 1968 fu la punta di un iceberg molto ampio, che non mancò di includere altri mondi e innanzitutto l'Italia, che visse momenti analoghi non solo nell'"anomalo" svolgimento della Mostra del cinema di Venezia, ma anche nelle occupazioni della Triennale di Milano e della stessa Biennale di Venezia e di altre importanti istituzioni culturali. I ragazzi del '68 ebbero tutta intera la consapevolezza che si era operata una sorta di rivoluzione con la macchina da presa: andare a vedere Easy rider invece di un film western non era vedere un film invece di un altro. Era un nuovo mondo che si schiudeva di fronte ai loro occhi. Era il nuovo mondo per il quale essi lottavano. Sulla scia dei film del decennio precedente, i registi più innovatori girarono in quei mesi decine di film, in testa Jean-Luc Godard. Ma anche tanti altri. I giovani riconobbero nell'ultima scena del capolavoro americano di Antonioni *Zabriskie Point* (1970),con l'esplosione, ripetuta ben quattro volte, della lussuosa villa dei genitori della protagonista, la metafora del loro sogno più grande: il vecchio mondo e il capitalismo che vanno in frantumi sgretolandosi in migliaia di pezzi. Mentre nel fuoco della contestazione dunque il cinema ebbe una grande parte e molti girarono film impegnati nella contemporaneità delle lotte, negli anni successivi, contrariamente a quanto si sarebbe potuto attendere, non c'è stata sul maggio del '68 un'ampia filmografia , come invece è successo per altri fenomeni storici di rilievo. Le poche opere più significative emergono dopo gli anni del più acuto riflusso degli anni '80 e '90. Ci riferiamo soprattutto a *The dreamers* di Bertolucci (2003), a *Les amants reguliers* di Philippe Garrel del 2005. Noi preferiamo però in questa occasione soffermarci sul film di Olivier Assayas del 2012 *Après Mai*, una

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

rivisitazione appassionata, ma senza nostalgie, dei mesi successivi al maggio (il film si svolge nel 1971). In questo film Assayas si conferma regista a un tempo di grande sensibilità e obiettività nel renderci partecipi della storia di un gruppo di ragazzi impegnati tra azioni dimostrative, che tengono in qualche modo vivo il clima di lotta e di contestazione, e aspirazioni e ideali personali legati alla propria crescita, Emblematica in tal senso è la storia del protagonista, Gilles, diviso tra l'impegno politico e l'amore per l'arte. Pittore e disegnatore, il suo sogno è conciliare questa sua passione con gli ideali politici mettendo i suoi disegni e le sue pitture al servizio della stampa rivoluzionaria. L'importanza di questo film consiste, tra l'altro, nel fatto che il regista ci mostra, nel corso della narrazione, alcuni aspetti del '68: - Il cinema rivoluzionario. Il fil ci mostra la nascita e diffusione dei cinétracts, filmati di pochi minuti girati per mostrare ai militanti piccole interviste e squarci di realtà studentesca e operaia. Il gruppo di giovani in fuga da Parigi perché implicati in azioni considerate sovversive, riparano in Italia, a Firenze, ove si incontrano con i rivoluzionari locali che proiettano questi filmati in maniera entusiasta; - Il rapporto con i lavoratori. E' certamente uno dei temi più contrastati. A Firenze una parte del gruppo vuole recarsi a Reggio Calabria per unirsi alla lotta di studenti e lavoratori. Il viaggio sembra non interessare Gilles, che si ritroverà poi in Inghilterra a lavorare negli studios di Pinewood. - L'arte e il fare cinema. Non sembra un caso che l'ultima scena del film ci introduce in un set cinematografico. Siamo negli studi inglesi di Pinewood, una sorta di piacevole ultima spiaggia per il protagonista, Gilles. Una scena che ha un grande valore simbolico. Dopo tutto uno dei grandi miti del '68 è la trasformazione della politica in arte ("la fantasia al potere!") e il cinema, più di ogni altro mezzo artistico, è capace di riconsegnarci quell'epoca sotto forma di ricordo vero e vivido, coi colori non ingialliti di una vecchia foto, ma con le mille sfumature di verde della campagna francese; non con il silenzio, ma con una colonna sonora che ci restituisce tutte le atmosfere di quel tempo. E infine vogliamo soffermarci su una narrazione che non è ancora un film, che noi speriamo vivamente che presto lo divenga: la sceneggiatura dello scrittore e cineasta americano Duffy Hecht dal titolo *May '68*. L'opera è risultata vincitrice assoluta alla sezione Sceneggiature del Firenze FilmCorti Festival del 2017 su un totale di circa 250 sceneggiature. Il racconto è parzialmente autobiografico, avendo l'autore preso parte attiva ai movimenti sia a New York che poi a Parigi. Joe è un giocatore di baseball che subisce un grave incidente ad un occhio che gli impedirà per sempre di continuare a giocare. Nel corso delle lotte studentesche contro la guerra del Vietnam conosce una ragazza francese, Dariel. I due si innamorano e decidono di trasferirsi a Parigi, ove trovano il medesimo clima rivoluzionario e di contestazione che avevano lasciato a New York. E a cui partecipano attivamente e con entusiasmo. Ma c'è un'ombra che offusca la loro felicità: il padre di Dariel, partito per il Vietnam, da tempo non invia più sue notizie. Dariel decide di rompere ogni indugio e di partire per il Vietnam, ove una conoscente, amica del padre, le promette di mettersi sulle sue tracce a partire dai luoghi ove lo ha visto per l'ultima volta. Joe decide di accompagnare Dariel in Vietnam. I due si stabiliscono a Saigon, fino a quando Dariel riesce a stabilire i giusti contatti e parte per Hanoi e per il nord, chiedendo a Joe di non accompagnarla. Al ritorno a Saigon Dariel informa Joe di aver avuto la definitiva certezza della morte del padre. I due sanno che a ciascuno non resta che l'amore dell'altro. Il destino vuole però che, a Saigon, mentre i due stanno per prendere un taxi per l'aeroporto, un'autobomba ferisce mortalmente Dariel, che muore tra le braccia di Joe. Nell'ultima scena Joe è New York, nel teatro della Columbia University. Si aspetta di ritrovare molte persona care, ma alcune non ci sono più. Soprattutto il Professor Clarofski, al quale era molto affezionato, che giace in una bara proprio al centro del teatro. Tutti sanno del profondo legame tra il professore e Joe, che viene pertanto a dire qualcosa e a lui vengono in mente soltanto le parole di Ted Kennedy a proposito del fratello Bob assassinato proprio in quei mesi. Come ci ha chiarito l'autore, da noi interpellato prima di stendere queste note, quel discorso fa parte della vita reale di Duffy Hecht, così come molte altre circostanze presenti nella sceneggiatura. Ecco quello che ci ha raccontato: "*Parallels to my own life*: I remember May 1968 very well. I was preparing to graduate with my high school class in NYC and was chosen to give the commencement speech. During my speech, I remember stumbling when I mentioned the murder of Bobby Kennedy (only a few days before) and his brother's eulogy. That moment became part of the last scene in my script.... The last scene in May '68: The words of Ted Kennedy's eulogy have stayed with me my whole life. In a way they sum up the peace message of the movie and the world that could have been: "He was simply, a good and decent man who saw wrong and tried to right it, saw suffering and tried to heal it, saw war and tried to stop it." Ecco, ci sembrava giusto, ricordando il Maggio del '68, citare non solo un film già fatto, ma anche un film che dovrebbe essere assolutamente girato. Perché penso che capiti a molti come a noi: leggi la sceneggiatura, chiudi gli occhi e vedi non le frasi che hai letto, ma le scene del film, le lotte del maggio del '68, i sogni e le speranze, l'amore tra Joe e Dariel, la morte e la vita.

Marino Demata

Duffy Hecht

Ingresso della Triennale di Milano durante l'occupazione maggio 1968

"Zabriskie Point" (1970) di Michelangelo Antonioni.

Gramsci e il cinema

Stefano Beccastrini

1. Premessa.
I due soli pensatori, legati al marxismo, che continuino proficuamente ad esser letti sono rimasti ormai Karl Marx - il fondatore di quel materialismo storico che fu poi trasformato nella atea teologia del cosiddetto marxismo/leninismo - e Antonio Gramsci, colui che seppe combattere contro "il ridurre una concezione del mondo a un formulario meccanico che dà l'impressione di avere tutta la storia in tasca" (*Quaderno XVIII*). I libri di, e su, Gramsci si sono man mano diffusi in tutto il mondo, offrendo ai loro nuovi lettori un pensiero non dogmatico, critico e riflessivo, di rara e profonda cultura e di tagliente dialettica. Personalmente sono molto legato a Gramsci: ho letto molte pagine scritte da, o su di, lui e mi sono recato spesso a visitarne le "cinera" - che avrebbero dovuto chiamarsi "cineres", come fece notare il grande latinista Concetto Marchesi - nel cimitero acattolico del Testaccio detto anche "degli artisti e dei poeti" (dopo la meditabonda sosta alla sua tomba, e soffermandomi poi su quella di Antonio Labriola, non mancavo mai di far commossa visita anche a Keats e a Shelley). Questo articolo, dedicato a *Gramsci e il cinema*, è il frutto di un quotidiano "colloquio" con il pensatore sardo che è durato per tutta la scorsa estate, trascorsa - sotto il sole della Sardegna e della Maremma - sulle oltre tremila pagine dell'edizione, filologicamente alfine corretta, dei *Quaderni del carcere* curata da Valentino Gerratana.

2. Prima del carcere, a Torino e oltre (1911-1926)
Gramsci venne a Torino, dall'isola natia, nel 1911. Grazie a una borsa di studio poteva - lui di famiglia povera - frequentarvi l'università. Vi restò per un decennio durante il quale si dedicò allo studio, presto interrotto, della glottologia oltre che ad imparare il mestiere di giornalista; aderire al socialismo prima e al comunismo poi; entusiasmarsi per la rivoluzione bolscevica del 1917. Durante quei dieci anni conobbe anche, seppur con un certo fastidio, l'età in cui Torino fu la vera capitale del cinema italiano. Ha scritto Gianni Rondolino: "Sulle rive del Po, nei teatri di posa, in collina e nella pianura circostante si girano quotidianamente film su film, che trovano poi, sugli schermi cittadini e nazionali, spesso anche internazionali, il loro pubblico entusiasta". Andavano anche nascendo le prime riviste cinematografiche, affiancate da una infaticabile attività pubblicitaria e dalla crescente comparsa di rubriche dedicate al cinematografo anche sulla più paludata stampa quotidiana. In occasione dell'apertura, nel 1913, del nuovo Cinema Ambrosio – il migliore della città – si poteva leggere su *Vita cinematografica*: "Nelle ore pomeridiane avanti al Cinema Ambrosio... si vedono sempre lunghe teorie di automobili e

Antonio Gramsci - Ales 22 gennaio 1891 - Roma 27 aprile 1937

di carrozze, il che dimostra il grande favore incontrato da questo nuovo Cinematografo fra il nostro pubblico più scelto". Commenta ancora Rondolino: "Nel 1911, all'Esposizione Internazionale che si tenne...nel parco del Valentino...non poteva mancare il cinematografo, strumento ormai diffusissimo di conoscenza e di divulgazione, d'intrattenimento e di spettacolo, d'arte e di cultura..". Arturo Ambrosio, l'impresario più impegnato in tale nuova attività produttiva, poteva già contare sui migliori registi del tempo - i quali, però, non si chiamavano ancora così - nonché sulla collaborazione, per i soggetti e le didascalie, di quegli uomini di lettere che si erano lasciati attrarre, per interesse sia culturale che economico, dalla nuova arte: Papini, Gozzano, D'Annunzio, Verga, Pirandello e così via. Nel 1914, proprio l'Ambrosio produsse il maggior successo mondiale del cinema italiano dell'epoca: *Cabiria* di Giovanni Pastrone. Opera straordinaria - assai ammirata e altrettanto copiata, a Hollywood nel 1916, dal sommo Griffith - per la grandiosità delle sue scenografie, la funzionalità del ritmo narrativo, le innovazioni linguistiche (primi piani, carrellate e altri inediti movimenti di macchina), del maggior rappresentante del cinema muto torinese. Afferma Rondolino, a proposito appunto di Pastrone: "Il decennio che segna la sua massima affermazione – da *La caduta di Troia* del 1910 a *Hedda Gabler* del 1920 – è anche il decennio che segna l'affermazione, e poi il declino, del cinema a Torino". Gramsci, pur amando molto il teatro e poco il cinema, non poteva non accorgersi di quel che stava accadendo proprio attorno a lui, nel mondo del cinematografo, in quel

segue a pag. successivo

segue da pag. precedente

decennio memorabile. Ne parlò, infatti, in un articolo del 1913 intitolato *Il teatro e il cinematografo* (ora in *Cronache torinesi 1913-1917* a cura di Sergio Caprioglio): "Si dice che il cinematografo sta ammazzando il teatro. Si dice che a Torino le imprese teatrali hanno tenuti chiusi i loro locali nel periodo estivo perché il pubblico diserta il teatro, per addensarsi nei cinematografi. A Torino è sorta e si è affermata la nuova industria delle films...(e)...sono stati aperti cinematografi lussuosi... sempre affollatissimi... La ragione della fortuna del cinematografo, e dell'assorbimento che esso fa del pubblico che prima frequentava i teatri, è puramente economica. Il cinematografo offre le stesse, stessissime sensazioni che il teatro volgare, a migliori condizioni, senza apparati coreografici di falsa intellettualità, senza promettere troppo mantenendo poco...L'insincerità psicologica, la bolsa espressione artistica hanno ridotto il teatro allo stesso livello della pantomima... E nessuno può negare che il film abbia per questo lato una superiorità schiacciante sul palcoscenico...Prendersela col cinematografo è semplicemente buffo...Quelli che credono veramente a una funzione artistica del teatro, dovrebbero invece essere lieti di questa concorrenza. Perché essa serve a far precipitare le cose, a ricondurre il teatro al suo vero carattere". Tale carattere - nella mente del Gramsci dell'epoca - è quello artistico, letterario, poetico della ricerca e della fantasia creatrici. Niente a che fare, insomma, con la richiesta di mera "distrazione visiva" espressa dalla gran parte del pubblico, in ciò incoraggiato da un apparato industriale mirante soltanto allo stolido intrattenimento e al profitto. Se finalità del teatro diventa la mera distribuzione di "paccottiglia a buon mercato", ben si spiega perché "il cinematografo, che quest'ufficio può compiere con più agio e più a buon mercato, lo supera nel successo e tende a sostituirlo". Gramsci avrebbe cambiato idea, sul disvalore artistico del cinema, se avesse potuto conoscere, di lì a pochi anni, la cinematografia sovietica: per esempio, l'eisenstejniana *La corazzata Potemkin*? Fu proprio un ex parlamentare comunista, un calabrese che Gramsci ben stimava per il suo acceso antifascismo ossia Francesco Misiano, a produrre, trasferitosi in URSS, molti dei capolavori del cinema sovietico (*N.Marzano, F. Nocera, Francesco Misiano. Il pacifista che portava in valigia la corazzata Potëmkin, 2009*). I due tuttavia - pur trovandosi entrambi in URSS, per qualche mese, nel corso del 1925 ossia proprio l'anno di uscita del capolavoro di Eisensteijn - probabilmente non si incontrarono mai. L'anno successivo Gramsci fu arrestato.

"Cabiria" Visione storica del terzo secolo a.C. (1914) di Giovanni Pastrone. Sceneggiatura: Giovanni Pastrone (storia) e Gabriele D'Annunzio (intertitoli)

3. In carcere (1926-1937)

Restò in carcere fino al 1937, anno della sua liberazione ma anche, ormai stremato dalle malattie, della sua morte. Durante quel tempo - anche in tal caso, circa un decennio - egli scrisse centinaia di lettere (poi raccolte nel volume, continuamente arricchentesi edizione dopo edizione, conosciuto come *Lettere dal carcere*) e una trentina - sul numero esatto c'è un, piuttosto aspro, dibattito in corso - di quaderni d'appunti e di note (usciti, in edizione filologicamente corretta, nel 1975 con il titolo unitario di *Quaderni del carcere*). Nelle *Lettere*, l'unico accenno al cinema si trova in uno scambio di idee - più sull'antisemitismo che sull'arte cinematografica - tra Gramsci e Tatiana Schucht, la sua cognata più devota, del settembre 1931 e si riferisce al film anglotedesco *Due mondi*, regia del germanico Ewald A. Dupont. Il primo incontro del lettore dei *Quaderni del carcere* con il cinematografo avviene invece nel III quaderno, 1930, in una pagina dedicata a *I romanzi popolari d'appendice*. Egli - dopo aver distinto tali romanzi in: a carattere spiccatamente ideologico-politico, sentimentale popolare, puro intrigo con contenuto ideologico conservatore, spiccatamente conservatore, il romanzo storico, il romanzo poliziesco, il romanzo misterioso, il romanzo scientifico e d'avventura - aggiunge acutamente: "E' da notare che alcuni tipi di questo romanzo popolare hanno il tipo corrispondente nel teatro e nel cinematografo". Nel IX quaderno, in un testo intitolato *Argomenti di cultura*, dopo aver dedicato la propria attenzione ai diversi linguaggi artistici presenti nella società - letterario, pittorico, musicale eccetera - e aver sottolineato l'importanza dell'elemento 'orchestrico' nello scandire e articolare l'onda sentimentale e passionale del pubblico, egli afferma: "Per una politica di cultura queste osservazioni sono indispensabili, per una politica di cultura delle masse popolari sono fondamentali. Ecco la ragione del successo internazionale del cinematografo modernamente e, prima, del melodramma". Nel XIV quaderno, in un pezzo intitolato *Letteratura popolare. Il gusto melodrammatico* si pone la domanda: "Come combattere il gusto melodrammatico del popolano italiano quando si avvicina alla letteratura, ma specialmente alla poesia?" e osserva che tale gusto si è formato non "alla lettura e alla meditazione intima e individuale della poesia e dell'arte, ma nelle manifestazioni collettive, oratorie e teatrali". Quali esempi di tali "manifestazioni collettive" cita non soltanto l'oratoria dei comizi, dei funerali e dei tribunali ma anche "i teatri popolari con gli spettacoli così detti da arena (e oggi, forse il cinematografo parlato, ma anche le didascalie del vecchio cinematografo muto, compilato tutto in stile melodrammatico)"- Essi "sono della massima importanza per creare questo gusto e il linguaggio conforme". Dopo di che si chiede come "questo gusto", evidentemente ritenuto deleterio per l'educazione culturale delle masse popolari, si possa ostacolare. Va notato, peraltro, che quando Gramsci fu arrestato, nel 1926, il cinema non era ancora "parlato" e quando ne scrisse, nel XIV quaderno e dunque nel 1933, la nuova forma cinematografica circolava in Italia da pochi anni: quindi, nonostante quanto scrisse alla moglie in una lettera dell'agosto 1932, Antonio non era affatto "tagliato fuori da ogni attualità" o almeno faceva di tutto per non esserlo, dimostrando di ben conoscere, se non ancora pienamente di apprezzare, le caratteristiche antiche e nuove del cinema. Gramsci torna a far riferimento al "cinematografo" nel XV quaderno, in un testo intitolato *Critica letteraria*. In esso, partendo da una considerazione dello scrittore francese Paul Nizan circa la necessità di una nuova letteratura che tragga origine da un profondo rinnovamento intellettuale e morale della società,

"La corazzata Potëmkin" (1925) di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ne condivide l'impostazione ma nota come il francese "non sa porre la questione della così detta *letteratura popolare* cioè della fortuna che trova tra le masse nazionali la letteratura d'appendice (avventurosa, poliziesca, gialla, ecc.), fortuna che è aiutata dal cinematografo e dal giornale". Quanto sinora citato è tutto ciò che Antonio Gramsci scrisse, sul cinema, durante gli anni della propria prigionia e che è ben sintetizzato - sotto la voce *Cinema*, redatta da Raffaele Cavalluzzi - nel *Dizionario Gramsciano 1926-1937* curato da Guido Liguori e Pasquale Voza. In nessun passo dei *Quaderni*, comunque, egli citò il titolo di un film o il nome di un regista. Eppure, doveva conoscerne: possibile, per esempio, che in un decennio di vita a Torino non sia mai andato a vedere *Cabiria*, che proprio colà fu prodotto? E' comunque andato mutando, e approfondendosi, l'atteggiamento mentale con cui Gramsci riflette, nel periodo carcerario, sul cinema rispetto a quello del periodo precedente: non contrappone più "il teatro e il cinematografo" bensì guarda complessivamente, con un forte interessamento a quella che poi verrà definita "cultura di massa", alle varie forme espressive della Modernità.

4. Nel Dopoguerra

Il primo articolo dedicato, nel Dopoguerra, al pensiero di Gramsci sul cinema risale al 1954, anno in cui comparve un testo dal titolo *Gramsci e il cinema*, autore Ferdinando Rocco, sul III numero della *Rivista del Cinema Italiano* diretta da Luigi Chiarini. Rocco afferma che, nella riflessione gramsciana, il cinema "non trova il posto né la considerazione che merita". Gramsci, evidentemente, non considerava quella cinematografica una forma d'arte di particolare interesse se non dal punto di vista sociologico: una forma espressiva, insomma, di grossolano spettacolo popolare. Con il medesimo titolo di *Gramsci e il cinema* - anche da me, del resto, qui utilizzato - anche Giancarlo Ferretti pubblicò un articolo sull'argomento nel numero dell'ottobre 1955 della rivista, diretta da Guido Aristarco, *Cinema Nuovo*. Anche Ferretti sottolinea il fatto che Gramsci, grande appassionato di teatro, provava un interesse alquanto minore per il cinema: è come se egli non soltanto non fosse giunto, in quel decennio che va dal 1911 al 1921, a concepire il cinema quale innovativa forma d'arte - che invece ben compresero, nello stesso periodo, altri intellettuali quali per esempio l'italo/francese Ricciotto Canudo - ma che non riuscisse neppure a intravedere il suo potenziale diventarlo in futuro (per esempio, con la cinematografia sovietica, con il realismo poetico francese, con l'espressionismo tedesco e così via). Però Ferretti, da quel critico acuto che è sempre stato, scava più in profondità sulla questione, intanto lamentandosi del fatto che pochi studiosi - e cita, meritoriamente, il già anche da me rammentato Rocco - hanno seriamente indagato su aspetti, per esempio proprio quello del cinema, a cui pure il pensiero gramsciano aveva volto la propria attenzione. "C'è...da meravigliarsi - scrive Ferretti - che un problema così importante e suggestivo non abbia incontrato l'interesse che meritava...né si può giustificare questa lacuna con l'esiguità dei passi che... (egli)...dedicò al nuovo genere di spettacolo che si andava sviluppando in Italia al principio del secolo". Ferretti fa poi, intelligentemente, notare che "...(tali)...passi appartengono a due periodi diversi e rappresentano... anche due diversi atteggiamenti". Insomma, egli sottolinea giustamente il fatto che, tra le idee gramsciane sul cinema del periodo pre-

"Due mondi" (1930) di E.A. Dupont

carcerario e quelle in seguito maturate in carcere, esistono significative differenze, tutte da studiare. Portando ad esempio proprio l'articolo del 1916, *Il teatro e il cinematografo*, Ferretti non può non affermare che "effettivamente il successo del cinema in quegli anni era dovuto in gran parte alla 'curiosità visiva' del grande pubblico" e che, di conseguenza, ci fosse in Gramsci "un atteggiamento negativo...di fronte al cinema" e un marcato disinteresse nei suoi confronti. Insomma, com'egli dice, "Gramsci, in questo periodo, non si accorse del cinema" se non quale concorrente, tecnologicamente più moderno, del "teatro volgare": rivoluzionario in politica, alla fin fine il pensatore sardo continuava insomma a dimostrarsi, in fatto di estetica, un "intellettuale all'antica" (non a caso il suo ancora non ripudiato maestro, Benedetto Croce, sul cinema mai si è pronunciato). Gramsci peraltro, continua Ferretti, "tornò a parlare del cinema negli anni del carcere. A questo proposito è particolarmente proficua la lettura dei *Quaderni* dedicati alla letteratura d'appendice...L'atteggiamento di Gramsci di fronte alle manifestazioni di 'cultura degradata' è, in queste pagine, completamente diverso da quello degli anni precedenti. All'intellettuale che rigetta lontano da sé la paccottiglia, bollandola d'infamia... succede un intellettuale nuovo, interessatissimo alla fortuna dei 'romanzacci' e dei 'drammoni', desideroso di sapere il perché del loro successo nel pubblico popolare e di ricercare in questo successo gli aspetti più democratici e progressivi".

6. Conclusioni

Dal 1989, anno della sua storica autodissoluzione, è cessata la tutela esercitata, nel bene (da non scordare mai) e nel male (che pure talora ci fu), dal PCI sul pensiero gramsciano. Oggi, però, ben venga su di esso una riflessione aperta, non vincolata da appartenenze partitiche. Gramsci, ormai, appartiene al mondo e ciò permette di affrontare il suo pensiero in chiave non più monolitica e monotematica - non sempre condivido le idee politiche di Bartolo Anglani ma credo abbia ragione quando, in *Solitudine di Gramsci*, scrive "Migliaia di persone leggono Gramsci senza provare alcun interesse per Bordiga o per Trotskij ed anche di Lenin cominciano ad averne abbastanza") - bensì in chiave dialogica, reticolare. Sempre più numerosi sono i suoi lettori in cerca non soltanto di teorie sulla rivoluzione in Occidente - tema alquanto desueto - ma di legami tutti da scoprire tra il suo pensiero complessivo e molti altri aspetti del '900. Perché non cominciare a far dialogare tra loro la concezione del teatro di Gramsci e quella di Brecht, che il primo non ebbe la possibilità di conoscere ma certo ne sarebbe stato affascinato? O le idee di Gramsci sui rapporti tra linguaggio e società e quelle del secondo Wittgenstein (per il tramite del comune amico Piero Sraffa: si veda Franco Lo Piparo, *Il professor Gramsci e Wittgenstein*)? O la visione gnoseologica e pedagogica con quella di John Dewey e del Pragmatismo americano (sulla scia delle ricerche, in tal senso, di Chiara Meta e del suo *Gramsci e il pragmatismo*)? Perché non cominciare a farlo colloquiare con George Steiner, che forse non l'ha mai letto però ha scritto, e Gramsci sarebbe stato d'accordo: "Gli storici della letteratura ci dicono che, dopo il declino della tragedia classica, fu il melodramma a conquistare i teatri del XIX secolo e in definitiva a creare l'immagine del mondo dei film, delle commedie radiofoniche e della narrativa popolare" (in *Tolstoij o Dostojevskij?*)? O con Thomas S. Eliot, il quale - pur politicamente conservatore ma poeta, storico della letteratura e dantista insigne - ha saputo gramscianamente riflettere su "il passaggio dal melodramma teatrale al melodramma cinematografico" (Ibidem)? E perché, infine, non farlo fittamente ragionare, sul cinema, con il Walter Benjamin de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, scritta in quegli estremi anni Trenta in cui entrambi morirono, entrambi per colpa del nazifascismo, troppo presto?

Stefano Beccastrini

Annientamento: il piacere del puro lirismo cinematografico

Giacomo Napoli

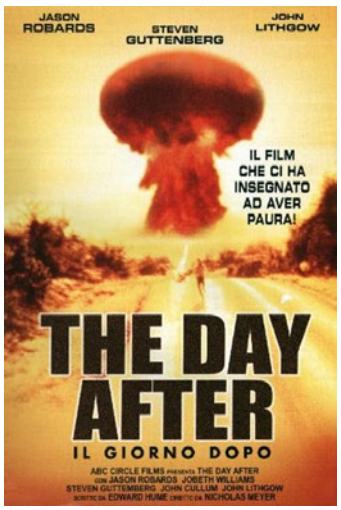
Mi è capitato di vedere recentemente un piccolo (non tanto piccolo in effetti) gioiello della cinematografia. Purtroppo presenta un aspetto che personalmente reputo piuttosto scocciante e "snobbino" e cioè la sua *esclusività* (nello specifico a favore di Netflix) che lo taglia fuori dalla visione, pur casuale, di una gran parte della popolazione cinefila. Pare però che al presente, e non ditemi che sono un nostalgico, capiti sempre più spesso che prodotti molto buoni se non eccellenti si vogliano (o si debbano) avvantaggiare del moderno (ma bugiardo) mecenatismo di questa o di quella "esclusiva"; in generale intendo dire principalmente che certi film, in base alla loro intrinseca, altissima qualità, meriterebbero di venir proiettati subito sul grande schermo anziché relegarli nel più impalpabile formato digitale, confondendoli soprattutto in mezzo a vagonate di ciarpame clamoroso e insulso. Ma andiamo oltre. *Annihilation*, tradotto letteralmente in italiano con *Annientamento*, è una pellicola appena uscita (marzo 2018), ad opera di Alex Garland, promettente regista anglosassone, già visto all'opera con elogio nell'apprezzatissimo *Ex Machina* del 2015. Pura fantascienza lirica, sull'esempio quasi letterale di uno dei capolavori di Tarkovsky: *Stalker*, ci presenta una lunga e frammentaria trama a base di flashback progressivi che non annoia mai e che ci accompagna nelle due ore di pellicola senza smettere di stupirci (anche se i veri fan della fantascienza "umanitaria" indovineranno comunque il finale...). Garland è un artista manierato ma al tempo stesso molto originale ed ha in sé sia il talento e la tecnica necessari a catturare anche l'attenzione del pubblico più esigente, sia quella punta di genio che gli permette di sfruttare ogni trama con astuzia e ingegno degni di un grande stratega, facendola scivolare lentamente verso la direzione esatta da lui delineata e provocando nello spettatore quel crescendo di attesa e di meraviglia che ogni vero film di fantascienza, a mio avviso, dovrebbe in sé medesimo provocare. *Annientamento* è un'opera unificata di filosofia, scienza e cinema. Un cinema nuovamente appassionante, avvincente, intelligente. Come per il precedente *Ex Machina* infatti, il regista ci ripropone la sua micidiale e infallibile ricetta, composta per un quarto da autentica scienza, per un altro quarto da speculazioni filosofiche assolutamente attuali e per la restante metà da puro cinema, visivamente poderoso. La storia, di per sé, non presenterebbe grandi difficoltà a livello di tecnica narrativa (pensiamo ad esempio ad un *Memento*, piuttosto) anzi presa per come apparirebbe è fin troppo lineare ma è proprio qui il talento segreto di Garland, in grado di far scivolare il nostro sguardo e la nostra attenzione lungo il piano leggermente inclinato del suo racconto, in maniera impercettibilmente sempre più rapida, mantenendo al tempo stesso impeccabilmente alto il livello della tensione e della paranoia. Un misterioso meteorite si schianta sulla Terra, o meglio, si *appoggia* su di essa, in corrispondenza di un ameno faro, all'interno di un'altrettanto amena riserva naturale. La meteora però non è una roccia amorfa bensì un'entità senziente che inizia ad inglobare, dentro una sorta di bolla psichedelica, progressivamente sempre più spazio (e tempo) attorno al suo punto di impatto... Ciò che ingloba si trasforma; non muore ma ogni sua singola cellula, ogni suo filamento di DNA (animale o vegetale che sia) e persino ogni suo atomo, vengono rimescolati secondo una logica mutante aliena e spettacolare, in un profluvio di infiorescenze organiche e frattali dai colori cangianti e degni di una zona extraterrestre ai limiti di ogni realtà possibile. E' in questa Zona X che il gruppo tutto al femminile di protagoniste dovrà immergersi, chi per tentare di comprenderne il mistero, chi per cercare di interromperne l'inarrestabile avanzare, chi ancora per pura volontà di capirne il senso, nel tentativo disperato di riportare il proprio amato marito alla normalità (ma sarà poi davvero amato, questo marito?). Guidate letteralmente dalla titanica bravura di Natalie Portman, che da sola potrebbe reggere ogni scena, altre quattro ottime attrici (tra cui l'inossidabile e algida Jennifer Jason Leigh) si uniscono a lei nella ricerca, scientifica e filosofica al tempo stesso, della radice del male (o del bene, o semplicemente del *nuovo*), immergendosi nella cupola psichedelica intrisa di misteriose radiazioni, più psichiche che fisiche. Ed in effetti, l'intero apparato di mutazioni che le cinque donne si troveranno a dover affrontare, sempre più intricate, pericolose e mostruose (con reminiscenze evidenti sia da *Alien*, di Ridley Scott che da *La Cosa*, di John Carpenter) avranno a che vedere coi mutamenti dell'essere in sé medesimo: sia sul piano fisico che soprattutto su quello psicologico. E il finale ci ricorda che non è la novità in sé stessa a rappresentare il pericolo, il male o il dolore ma come essa viene accolta, impiegata e sviluppata da noi stessi. Pur avendo a disposizione ogni possibile effetto speciale, Garland non eccede mai con la computer-grafica e riesce invece a raggiungere le punte di maggior coinvolgimento corale grazie agli "antichi" strumenti della fotografia, del montaggio e della scenografia. Notevole, a tratti magistrale, consigliato a tutti gli amanti della vera fantascienza.

Giacomo Napoli

Dalla guerra fredda alle torte in faccia

Fabio Massimo Penna

I duri botta e risposta tra Kim Jong-un e Donald Trump, gli esperimenti nucleari della Corea del Nord e le tensioni tra Russia e Stati Uniti nate dopo il caso Skripal fanno tornare alla mente il periodo della cosiddetta "guerra fredda" e il terrore di un possibile conflitto nucleare (al tempo divenuto una vera e propria psicosi di massa) che percorreva il mondo tra gli anni Cinquanta e i primi anni Novanta. La contrapposizione tra i paesi occidentali legati agli Stati Uniti e le nazioni sotto l'influenza dell'Unione Sovietica, divisi dalla "cortina di ferro", era tenuta in precario equilibrio dal timore dell'esplosione della bomba atomica e la conseguente guerra nucleare che avrebbe distrutto il pianeta terra. Questa instabile e pericolosa situazione di stallo si risolse a seguito della caduta del muro di Berlino (1989) che portò al raggiungimento nel 1991, da parte delle due superpotenze, di un accordo per mettere al bando gli armamenti nucleari. Le possibili disastrose conseguenze di un conflitto su scala mondiale erano all'epoca della guerra fredda uno dei soggetti preferiti da molti cineasti e tra i film sull'argomento vanno segnalati *Il dottor Stranamore ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (1964) di Stanley Kubrick, *A prova di errore* (1964) di Sidney Lumet e *The day after* (1983) di Nicholas Meyer. Per esemplificare l'assurdità della situazione di stallo che bloccava le due superpotenze USA E URSS, la cosiddetta "guerra fredda", Kubrick faceva ricorso a un gioco matematico: "Due uomini salgono in due differenti vagoni del medesimo treno, essi conoscono le regole del gioco, ma non possono comunicare e il gioco è il seguente: se entrambi scendono alla prima stazione toccano dieci dollari ad A e tre a B, se scendono alla seconda stazione sarà B a guadagnare dieci dollari e A solo tre, ma se essi non scendono nella medesima stazione non otterrà nulla nessuno dei due. Ecco così delineata una situazione di mutuo conflitto e contemporaneamente di mutuo interesse con un gran numero di possibili malintesi, anche quando una delle due parti fosse disposta a concedere di più all'altra ma questa non fosse pronta a riceverlo" (Sergio Toffetti, *Stanley Kubrick*, Moizzi editore, Milano, 1978). Nelle prime due ipotesi kubrickiane il disarmo unilaterale di una delle due superpotenze avrebbe regalato un vantaggio all'altra, quello di poter usare le proprie armi contro una nazione senza più armamenti, mentre la terza ipotesi, prevedendo un mancato accordo tra le due parti, avrebbe comportato una perdita per entrambe ossia un conflitto atomico capace di provocare la fine del mondo. Il regista newyorkese aveva notato come la guerra fredda al di là della drammatica paura che portava con sé mostrava aspetti irrazionali che sconfinavano nel ridicolo. Da questa constatazione nasceva l'idea vincente di trasformare un romanzo tragico, *Red Alert* di Peter George, in un film comico e altamente ironico. Kubrick nel corso del trattamento della sceneggiatura comprese che tutte le idee che gli parevano grottesche e insensate erano le più plausibili e aderenti alla situazione reale: "Le cose sono andate in modo piuttosto curioso... ho cominciato con il desiderio di raccontare una storia seria. Lavoravo alla sceneggiatura e dopo alcune settimane finii per rendermi conto che tutte le buone idee, tutte le cose verosimili erano ridicole... Certo ciò che dovevo fare era solo dello humor nero, dato che tutto ciò che sembrava veridico si ricollegava a questo genere" (Pierre Giuliani, *Stanley Kubrick*, Le mani-microart's edizioni, Genova, 1996). Il regista americano riteneva illogico che due superpotenze potessero porre fine alla razza umana per divergenze che nei secoli successivi sarebbero sembrate prive di importanza. Tanto gli appariva insensata la guerra fredda che Kubrick, in un primo momento, intendeva concludere la pellicola con una battaglia a torte in faccia. Quasi in contemporanea con il capolavoro kubrickiano uscì nelle sale *A prova di errore* di Sidney Lumet che, pur mantenendo un tono drammatico, aveva una trama simile a quella del *Dottor Stranamore*. Anche in questa pellicola una falla nel sistema di sicurezza americano provoca un attacco contro la Russia e il bombardamento di Mosca, con armi atomiche, da parte di una squadriglia statunitense. L'azione militare scatena una terrificante reazione sovietica. Occhio per occhio, dente per dente e New York viene rasa al suolo. Il rischio della terza guerra mondiale viene scongiurato ma a un prezzo salatissimo. Il film è tratto dal romanzo *Fail-safe* di Eugene Burdick e Harvey Wheeler contro i quali Peter George, autore di *Red alert* da cui è tratto il film *Stranamore*, intentò una causa per plagio ritenendo il loro libro copiato integralmente dal suo. Molti anni dopo, negli anni Ottanta, in un periodo in cui il terrore della guerra atomica aveva raggiunto livelli di paranoia, usciva il film, inizialmente destinato alla televisione americana, *The day after* in cui si ipotizzava che una cittadina del Texas venisse sottoposta a un bombardamento con missili a testata nucleare russi. Il risultato di tale guerra atomica era terribile: città ridotte a cumuli di macerie con i pochi sopravvissuti fisicamente distrutti dalle radiazioni. Il giorno dopo le esplosioni atomiche l'umanità cadeva in un nuovo e buio medioevo in cui i pochi rimasti in vita erano costretti a vivere come animali in un susseguirsi di saccheggi e omicidi. Il film, uscito nel 1983, ricevette una enorme attenzione da parte del pubblico perché dava forma alle angosce dell'umanità in un periodo in cui il rischio di un conflitto atomico era terribilmente concreto e consistente. Tre film, tre registi, un unico messaggio: guai a scherzare con la bomba atomica. È ancora il grande Stanley Kubrick a metterci in guardia: "Durante i primi esperimenti di Los Alamos sulla bomba atomica, alcuni fisici erano del parere che dalla prima esplosione si sarebbe sviluppata una reazione a catena capace di distruggere l'intero pianeta. Ovviamente, ritenevano che fare un tentativo sarebbe stato un errore. Ma un gruppo più influente, che in seguito dimostrò di avere ragione, dichiarò che non ci sarebbe stata nessuna reazione a catena, e decise di fare l'esperimento. Il fatto che un gruppo di scienziati competenti e responsabili avesse motivo di credere che l'esperimento avrebbe causato la distruzione del mondo (e all'epoca non c'era sicuramente nessun modo di provare che avevano torto) doveva essere un buon motivo per astenersene. Ma non sono stati ascoltati" (Intervista a Stanley Kubrick di Michel Ciment in Anthony Burgess, *Arancia meccanica*, Giulio Enaudi editore, Torino, 1996). All'epoca a Los Alamos le cose andarono bene ma, forse, non è il caso di sfidare nuovamente la fortuna.



"Il dottor Stranamore - Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba" (1964) di Stanley Kubrick

Fabio Massimo Penna

Cuore con amore fa solo rima. L'amore di Platone, il cuore di Ippocrate

Ogni notte è meraviglioso quando torni vivo da un campo di battaglia, o esci da un ospedale, o lasci una prigione, bella è la gioia degli scampati, dei guariti, dei salvi.

(Stefano Benni, Prendiluna, Narratori Feltrinelli, 2017, MI, Capitolo 6, Hamlet, pg. 47)

Povero cuore/con la mano sul cuore, giuro/che mai non ti vedrò/accompagnare il male/e voltare la testa/e piegare la schiena/abbassare la testa/e abbandonare la scena./[....] Povero cuore/come uno straniero giro/la mia terra abbandonata/abbandonato e solo/e vado per la vita/a passo d'uomo/altra misura non conosco/altra parola non sono.

(Francesco De Gregori, Passo d'uomo, Sulla strada, 2012)

Chissà qual è la chiave/il meccanismo irrazionale/che ci fa andare fuori di testa/e ci abilita a sognare/e chissà qual è il sensore/che ti ha fatto diventare indispensabile./[....] Non c'è/nessuna risposta/si tratta dell'amore/nessuna certezza/niente è dimostrabile/è una scienza inattendibile/[....] non c'è niente di scientifico/né di calcolo matematico/niente di catalogabile/tutto è sempre imprevedibile/fuori da ogni geometria/ è soltanto una magia/inimitabile,inimitabile.

(Edoardo Bennato, Si tratta dell'amore, Sembra ieri, 2000, Cheyenne Record)

A mia moglie, ai miei figli, a Daniele, alle mie famiglie, agli ADDM, gruppo demenzial-shock, che in pochissimi abbiamo la fortuna di conoscere, agli uomini e alle donne della FICC.

Antonio Loru

Il cuore è fibra, è tessuto, muscolo, coronarie, motore: come tutti i motori può fare cose straordinarie ma anche andare in avaria, incontro a *guasti*, più o meno facili da riparare. I meccanici del cuore si chiamano cardiochirurghi, se il guasto non è così grave da richiedere il loro intervento, ci sono i cardiologi, quelli che prevenire è meglio che curare guasti oramai importanti. Certo sono anche uomini e donne che amano, e provano tutte le passioni del *conatus* della gioia, della tristezza, della cupidità, i tre attributi essenziali che costituiscono l'intero universo in tutte le sue forme o modi specifici della pulsione di vita. La gioia, e la cupidità che suscita tendono alla vita; la tristezza, o mestizia, o melanconia, che oggi diciamo depressione, al contrario alla morte. Il dolce Benedetto Spinoza le elenca in uno dei più bei libri di filosofia antropologica dell'intera storia della filosofia: l'*Ethica More Geometrico Demonstrata*. Se posso ancora dire grazie *di cuore*, lo devo a loro, al talento dei chirurghi, alla competenza dei cardiologi, alla professionalità e alla grande umanità degli infermieri, di tutto il personale del Policlinico Universitario di Monserrato. Senza scomodare Il Simposio di Platone, e i suoi famosissimi partecipanti, (tra i quali un medico dell'epoca), definire l'amore è un po' più complicato, voglio dire più sfuggente. Per cercar d'essere un tantino più chiari, possiamo azzardare di dire che il cuore è un concetto, con tutti i limiti che la definizione di concetto contiene, ma anche con la sua estrema precisione: un ferro da chirurgo, oggi il laser, per esempio. L'amore è invece un'idea, con la sua grande fertilità, le buone idee sono sempre incinte, ma anche con la loro con-fusione o caos creativo. Per la cultura greco-latina l'amore o pietas, Eros, caritas (devozione, amore per i figli, la famiglia, la patria, senso del dovere, giustizia, benevolenza); per la cultura cristiana è agàpe, (amore fraterno, disinteresse per la materia, abbandono metafisico, desiderio di comunione, banchetto spirituale). Quando i poeti parlano di cuore in realtà stanno parlando a nuora perché suocera intenda, in altre parole è dell'amore che cantano. Quando la scienza, soprattutto quella grande scienza olistica che si chiama psicologia freudiano-junghiana parla d'amore, in realtà parla di circuiti elettrici, *-mine* varie, testosterone, chimica dei corpi. Quando ne parla un poeta comico come Woody Allen, il risultato è geniale e esilarante, (si veda in particolare l'ultimo episodio di *Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso ma non avete mai osato chiedere*). Io non sono ateo, voglio dire: Dio esiste, Dio non esiste da un punto di vista teoretico sono proposizioni insignificanti e insostenibili: così l'ateo e il fideista dal punto di vista del significato di ciò che affermano, sostengono entrambi l'insostenibile. È la fede, cioè il cuore come voleva il grande Pascal, (e in certi passaggi delle loro opere anche Agostino e Tommaso), che fa dire al credente Dio esiste, *voglio* che Dio esista, che esista questo *Regno dei Fini* di cui parla lo stesso Kant, il più importante rappresentante del miglior Illuminismo europeo. Io, dicevo, non sono ateo, credo, anzi, più prosaicamente penso, con tutti i limiti del sapere umano, che la materia è eterna, unica, si *presentizza*, diventa un momento del tempo; e gli individui che il tempo *getta* nella storia sono spiriti più o meno evoluti, ma ogni specie e ogni individuo delle diverse specie, interpretano il corpo materiale in modo differente: questa interpretazione è lo spirito. Gramsci diceva che *l'uomo è uno spirito alla ricerca di un corpo che gli si adatti*, chiedendo scusa al *Grande* Antonio, quello vero, quello sardo, (però 2 cose su 3 le abbiamo in comune: il nome e la Sardegna), io penso che tutto lo spirito promana dalla materia e incessantemente la trans-forma, alla ricerca di corpi che gli si adattino. A questa eternità del flusso, dove niente si crea, niente si distrugge per davvero, ma tutto si trans-forma, io penso. Ringrazio con vera commozione quanti, sinceramente credenti nel potere taumatùrgico della preghiera, hanno pregato per me. Ovviamente tutti coloro che con affetto, amicizia, stima, sono stati in pena per le mie pene: tantissimi, quanti mai ne avrei immaginato. Un grazie particolare e un bacio a Monda, grande esperta di sofferenza, che ha trovato il modo di pensare anche alla mia. In ospedale, con una splendida dottoressa, competentissima, che ogni tanto si fermava a parlare anche di cose metafisiche, ho citato un comico americano, noto non credente, che una volta disse: *si, però è quasi impossibile trovare un ateo in un aereo che sta cadendo*; lei mi ha risposto con una serenità e una pacatezza disarmanti: *io invece credo che se ne possano trovare tanti*. Confesso che l'aforisma del comico lo sente più vicino alla costituzione psichica umana, perché è complesso, scende in profondità, in quell'oceano di metafisica che circonda la piccola isoletta della razionalità umana, in definitiva lascia una qualche apertura al dubbio, e non c'è filosofia senza il sale del dubbio. Quindi il filosofo, e ogni uomo in quanto uomo è filosofo, può sostenere l'agnosticismo, ma non allo stesso modo l'ateismo, o il fideismo sia chiaro. Infine, ricordo una scena esilarante, (ma esiste una scena dei film di Mel Brooks che non sia esilarante?) de *La Pazza storia del Mondo*: la Francia prepara La Rivoluzione, la madre di tutte le rivoluzioni politiche, secondo Karl Marx e Friedrich Engels. In una stambèrga piena piena di popolani e popolane affamate e macilènti, una vecchia capopopolo, dopo aver fatto una lunghissima lista dei crimini perpetrati verso il popolo dagli odiati ordini della nobiltà e del clero, conclude con una battuta da libro di testo di umorismo demenziale: *adesso chiudiamo con una nota lieta*, e tutti intonano un prorompente, polifonico: *Laaaaa, lala, lala!* Io invece chiudo con una nota amara: tranne in pochi casi, il cuore, l'organo, quello di cui si prendono cura i cardiologi e i cardiochirurghi si trova a sinistra. Il cuore della politica italiana e mondiale, oggi si è spostato evidentemente a destra. Povero cuore!

"La pazza storia del mondo" (1981) di Mel Brooks

Antonio Loru

Visages Villages

Regia di: JR, Agnès Varda. Genere: Documentario - Francia, 2017, durata 90 minuti. Distribuito da Cineteca di Bologna

"La ricchezza della fotografia è tutto ciò che non c'è, ma che noi proiettiamo e fissiamo in essa"
(Edgar Morin, "Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociale", trad. it. 1982, p. 40)

Giulia Zoppi

Sulla scia di questo assunto, è finalmente arrivata nelle nostre sale, dopo Cannes e Hollywood, questa delicata opera a due, capace di fermare il veloce oblio riservato al cinema poetico, grazie alla collaborazione di una regista celebre e originale come Agnès Varda e di JR, giovane artista e fotografo francese noto per i suoi collage monumentali. Agnès Varda ha scritto e diretto – a partire dal lontano 1954 – una tale sfilza di film e documentari da conquistarsi molto presto un posto di assoluto rilievo nel pantheon degli autori d'*avant-garde*, insieme a Chris Marker e Alain Resnais, ritagliandosi, nell'alveo tutto maschile della Nouvelle Vague, un ruolo defilato ma decisivo, caratterizzato da uno stile aereo, lirico e maliziosamente sbarazzino, che non sembra perdere vitalità, nonostante i decenni. Oggi, a ottantotto anni compiuti, la curiosità e la sete di vita di Agnès non sono svaniti, tanto da farle decidere nel 2015, grazie alla figlia Rosalie, di accompagnarsi ad un giovanotto conosciuto nel mondo della "street art" come JR (Jean René, un artista/fotografo che gira il mondo creando opere fotografiche e ritratti in B/N che incolla in sterminati collage en plein air), per girare la Francia profonda, documentandola con quattro occhi, quattro piedi e due telecamere (e un "camioncino delle meraviglie" dove è installata una sorta di cabina per fotografie). JR che durante le riprese ha appena trentatré anni, è un giovane alto e gentile che indossa un cappello nero e nasconde lo sguardo dietro un paio di occhiali da sole che Agnès vorrebbe tanto far sparire, (come riuscì ad ottenere con l'amico di una volta Jean Luc Godard, immortalandolo privo di lenti e come nudo: reperto più unico che raro!). La magia dell'incontro è tale che i due sembrano conoscersi da sempre, tanto da riuscire a concretizzare un'unione armoniosa nella quale, possibilmente, la parte della ragazza avventurosa e scapestrata sembra essere quella preferita dalla minuta cineasta, piuttosto che dal suo giovane amico. Alle prese con un road movie nella Francia rurale e nelle coste del Nord, al di fuori dalle strade battute, ma soprattutto dalle grandi città, Agnès e JR vanno alla ricerca, sul "Wunder Lastkraftwagen" di lui, di volti appartenenti a persone di ogni età, da fissare in ritratti extralarge e da affiggere sulle mura di case, officine, autocisterne, camion e fabbriche. E anche se il progetto è già stato utilizzato dallo street artist nel suo personale *Inside Out*, in questa nuova collaborazione acquista nuova linfa espressiva (che Agnès avesse un debole per i camion, lo si poteva già intuire guardando *"Les glaneurs et la glaneuse"* del 2000), assumendo nuova freschezza e animandosi di una sua personalissima grazia; elemento che li unisce insieme a tanti altri, del resto. Durante quindici mesi di lavorazione e per una settimana al mese, i due percorrono a bordo del camioncino di JR sentieri poco battuti alla ricerca di testimoni capaci di segnare, attraverso le espressioni dei loro volti e dei loro corpi affaticati dal lavoro, spazi e tempi fuori dalle cartografie consuete, dalla cronologia dei giorni sempre uguali. E' la memoria il filo conduttore che li porta a visitare il porto di Le Havre, tra uomini e donne impiegate tra cargo e gru, o tra piccoli allevatori sperduti in villaggi remoti, oppure tra ragazze che spillano birra nei bar e vecchietti che giocano a carte. A ciascuno di loro è regalato un attimo, un frammento di celebrità che può anche durare per sempre, se l'affiche di JR resiste al tempo ed è ben fissato con la colla sopra la superficie di una casa, un fienile, una fabbrica. E mentre i due sodali avvicinano i fortunati che saranno fotografati, con una gentilezza scomparsa dai nostri radar urbani, sentiamo montare una certa commozione nel vedere negli occhi sinceri di questa piccola platea di gente comune, un moto di pacata e inespressa gratitudine, sentimento sempre più nascosto tra le corsie delle metropoli, ma ancora miracolosamente vivo nella semplicità delle persone che lavorano e vivono la loro quotidianità normale. A tratti il cammino di Varda e JR assume i connotati di un *"memoir"* reso credibile dall'evocazione o dalle citazioni più o meno esplicite, in forma di omaggi di grandi nomi che nutrono il ricco *melieu* artistico-culturale della seconda metà del secolo scorso a Parigi, dove potevi incontrare *Jacques Demy (il compagno di una vita di Agnès)*, piuttosto che *Nathalie Serraute, Guy Bourdin, Henri Cartier-Bresson o Jean-Luc Godard e diventarne amici.* Non si creda che ci sia un piano prestabilito nel percorso dei due "flaneur": essi stabiliscono le tappe del loro viaggio ad una ad una e quasi per azzardo, sulla scia dell'esperienza di Agnès che deve al CASO tutta la fortuna del suo meraviglioso girovagare per immagini. Impugnate le macchine fotografiche, tra una pausa thé, confortati dallo sguardo affettuoso del gatto di lei, la coppia discute e si confronta continuamente, ma nulla appare come il frutto di un compromesso, quanto semmai, la stretta collaborazione tra due anime sensibili, in cui lei si affida alla vista di lui (Agnès ha una malattia agli occhi e deve controllarsi spesso), quando i suoi occhi sono stanchi (e per arricchire questo film a mosaico, ricco di pezzi rari, ecco alcune velocissime immagini di *"Un chien andalu"* di Buñuel) o le sue gambe non la reggono. In questo gioco delle parti, in cui c'è tempo per ridere e commuoversi davanti alla bellezza della natura e degli incontri umani (e animali, si pensi alle capre con o senza corna), i due si confessano stima reciproca e qualche leziosità: «*je vieillis en m'amusant*» dice Agnès a JR, ma nonostante questo non ha paura di morire, anzi, attende il suo turno curiosa, come è rimasta, nonostante acciacchi, rughe e una cattiva vista. E anche noi siamo complici di questo girovagare leggero e libero perché abbiamo bisogno di poterci ritrovare dopo i rumori, la routine e la velocità inconcludente delle nostre vite, in un tempo calmo, sereno e pacificato, vicini alla vita di donne e uomini, ragazzi e ragazze, bimbi e bimbe che crescono e invecchiano lontani dal clamore e dalla frenesia: testimoni reali di luoghi che a noi sono sconosciuti tanto da sembrarci opera di fantasia. Varda e JR riconsegnano a queste comunità sperdute dignità e futuro, per dimostrarci che c'è vita oltre l'apparenza dei social e la voracità dei mercati finanziari e delle multinazionali che invadono le arterie del nostro mondo inquinato e distratto. E poiché Agnès è un'artista di lungo corso, ella può mostrare all'amico e a noi tutti, anche alcuni scatti della sua memoria personale, immagini pescate dal suo archivio più intimo. A Saint-Aubin-sur-Mer, in Normandia, dove JR correva spesso in moto sulla spiaggia, una *"mise en abîme"* del ricordo di Agnès: anche lei, negli anni '50 si trovava là dove abitava un suo giovane amico di talento, Guy Bourdin, solo più tardi ricordato come uno

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dei fotografi più significativi che abbia avuto la Francia del dopoguerra. Ed ecco che la foto dell'amico fotografo viene riprodotta e fissata su un relitto post bellico che giace sulla spiaggia, dove Guy appare perfettamente a suo agio, fino a che la marea non arriva a cancellarlo, privando Agnès di un momento di gioia quasi infantile. Ed ancora grazie ad Agnès che le mogli di tre scaricatori di porto avranno il loro fugace ma significativo momento di gloria: grazie a tre affiche applicati sui container a fissarne i sorrisi, perché loro tre dividono e condividono con i rispettivi mariti le stesse fatiche e le stesse paure... (Pensiamo alla giovane Agnès in mezzo ai ragazzi della Nouvelle Vague, a lei così minuta e forte tra quei talentuosi giovanotti appassionati e indomiti, alla sua forza e al suo coraggio di giovane donna)!. Dal momento che «*le sujet c'est le regard*», è necessario riflettere sul*l'occhio e lo sguardo*, sui diversi modi di vedere – il nostro pensiero torna per un istante alla nostra citazione iniziale– per riconoscere in questo documentario un lavoro teorico sui dispositivi della rappresentazione (come realizzare immagini, come condividerle, mostrarle ed esporle) che diventa anche riflessione socio politica. Niente viene ripreso a caso, nonostante lo stile registico viaggi leggero come le nuvole del Nord, ogni oggetto, ogni sguardo, ogni soffio, ha la sua ragion d'essere ed afferisce ad un disegno che nella sua idealità sospesa, si concretizza in una netta presa di posizione: guardiamo il mondo con ironia, con dolcezza, ascoltando le voci dei nostri vicini, osservandoli. La stessa dolcezza che accompagna il ricordo della giovane amicizia con Godard (vedi della Varda: *"Les Fiancés du pont Mac Donald ou -Méfiez-vous des lunettes noires" con Anna Karina e J.L. Godard) che pervade tutta quest'opera, attraverso i racconti di Varda, fino all'esplicita citazione del godardiano "Bande à part"* del 1964, qui citato nella divertente scorribanda al Louvre, in cui JR spinge Agnès sulla carrozzina in una corsa a perdifiato verso la bellezza della pittura italiana rinascimentale. E anche se il film si chiude amaramente sul mancato appuntamento di Godard che Agnès vorrebbe far conoscere al suo giovane amico (il regista svizzero mancherà all'appuntamento non facendosi trovare a casa e lasciando un misterioso messaggio che la riporterà dritta al passato felice con l'amato Jacques), lasciandola delusa, scossa e in lacrime, le battute tra i due amici delusi, uno di fronte all'altro, si ammantano di tenerezza. Nel mostrare il proprio sguardo ad Agnès, libero dalle lenti scure, finalmente, JR le promette un'amicizia imperitura e magari, una nuova avventura insieme. Ps. E' importante sottolineare che, per la prima volta nella storia dell'Academy è una regista-artista donna a essere insignita del premio Oscar alla carriera. Tra gli altri numerosi riconoscimenti internazionali per questo lavoro, "*L'Oeil d'Or du meilleur documentaire*" al Festival di Cannes 2017 e il premio del pubblico al Festival di Toronto.

Giulia Zoppi

I, Tonya

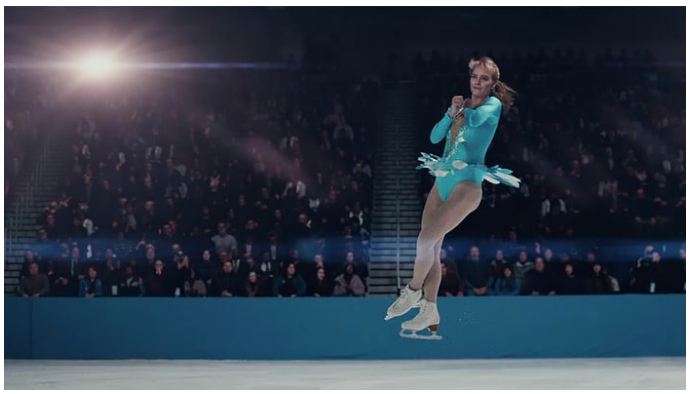
Maria Antonietta Fenu

I, Tonya, film di Craig Gillespie già applaudito alla festa 2017 del Cinema di Roma, propone una ricostruzione ragionata dei fatti e delinea la storia della protagonista, interpretata da Margot Craig, che nel film si racconta in prima persona con humour, con disincantato realismo e anche in una interessante chiave psicologica. Il film è dunque un biopic e si ispira alla folle vicenda che nel 1994 vide coinvolta la pattinatrice Tonya Harding, sin dall'inizio della sua carriera atleta controversa e discussa, che quell'anno fatale risultò vincitrice, per la seconda ed ultima volta, dei *Nazionali* di pattinaggio su ghiaccio degli Stati Uniti d'America. Tonya era stata la prima americana – e la seconda donna al mondo - a eseguire, in esibizioni agonistiche come i campionati nazionali e mondiali, il salto noto agli appassionati del pattinaggio artistico come: *triplo axel*. In seguito alla frantumazione dolosa del ginocchio della sua principale rivale, Nancy Kerrigam, però, dopo essere stata proclamata vincitrice ai nazionali del '94, Tonya fu accusata di essere il mandante sostanziale dell'aggressione e così fu bandita con ignominia dalle piste di ghiaccio dove aveva raggiunto, non senza il dolore e la fatica di una vita sportiva iniziata a soli quattro anni, una sofferta e ondivaga eccellenza. L'aggressione alla Kerrigam fu indubbiamente una vicenda scandalosa e scioccante per tutto il mondo dello sport ma in particolare per l'opinione pubblica statunitense. Infatti il primo sogno americano, ripetuto sino alla esasperazione come sappiamo dalla quarantennale saga di Roky di Silvester Stallone, e' di vedere premiato e vincente chi, pur nato dal nulla e senza privilegi, impegna tutto se stesso con determinazione e incoercibile volontà morale verso un obiettivo, lecito, di vittoria. Bene: proprio quella rassicurante certezza di democrazia, fiore all'occhiello del perbenismo collettivo che vuole primeggiante negli Stati Uniti chiunque lo meriti, anche se solo, subì con la Harding un insulto intollerabile. La storia di Tonya, a fronte di un ottimismo di pura facciata, dimostra tragicamente che chi nasce svantaggiato, non tanto sul piano del ceto s'intende ma nel profondo dell'anima, tale resta il piu' delle volte, al di là delle migliori intenzioni da parte dell'interessato. Se lo stigma inconscio e sedimentato di perdente da parte del soggetto e' acquisito nel cuore del malcapitato sin dalle prime fasi della vita, tale rimarrà all'interno del mondo affettivo della persona che e' stata *emozionalmente* svantaggiata, sin dai suoi primi tentativi di costruzione di una immagine *bella* di se. Questo genere di persona non può' dare il meglio e proteggere il talento dalla propria contraddittorietà, in primo luogo; non può modificare la propria posizione nel mondo ed essere felice. E' spinto da qualcosa che risiede dentro lui stesso a ricadere in basso. In nome di una pena esemplare, dunque, la esuberante Tonya Harding fu rispedita dai giudici alle sua naturale, strutturale, destinazione di perdente e interdetta in qualsivoglia tentativo di riscatto personale, per il resto della vita. L'esatto contrario di quello che di confortante ci ha sempre raccontato la bella favola di Roky. Ma partiamo dai punti nodali. Nel pattinaggio l'axel è l'unico salto in cui si parte in avanti sul filo esterno del piede sinistro. Tale caratteristica lo rende più pericoloso di altri e la possibilità di cadere è molto elevata, cosicchè l'atleta sa

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

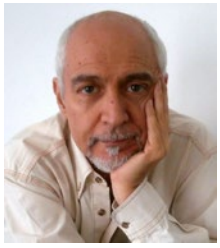
bene quale rischio ci sia nel caso di errore e ha tendenzialmente paura prima di lanciarsi in tale difficoltà particolare. Il salto semplice - il nome deriva dal norvegese Axel Paulsen, che lo eseguì per la prima volta nel 1882 - è divenuto col tempo anche *doppio* e poi *triplo axel*, arrivando a un'esecuzione di tre giri e mezzo. Carol Heiss è stata la prima donna a eseguire il doppio axel nel '53, mentre il triplo e' stato eseguito con successo per la prima volta ai campionati mondiali maschili del '78 da Vern Taylor: tra le donne la prima è stata Midori Itō, ai Mondiali del 1989. Dopo di lei ci riuscì trionfalmente Tonya Harding, due anni dopo, ai Nazionali, nel 1991. Di certo non si arriva a una *performance* atletica del genere senza essersi impegnati. La Harding aveva una corporatura che la agevolava nella potenza ma il salto richiede concentrazione, coordinamento, determinazione e precisione tali che si conquistano solo con l'esercizio assiduo. Tonya invece era disciplinata solo per alcuni periodi del suo percorso ma poi entrava in crisi, tradiva i suoi progetti e se stessa, si metteva in posizione di rischio, rimetteva tutto in discussione anche con legami distruttivi: si danneggiava quindi senza averne consapevolezza e doveva ripartire da capo. Era il suo problema profondo, legato alla sua storia personale difficile e penosa che le faceva confondere la violenza con l'affetto. La persecuzione della sorte avversa da cui si sentiva braccata avrebbe potuto in realtà essere risolta solo sul lettino dello psicoanalista, non con un matrimonio sado-maso che portava al degrado lei e il suo talento; ma nessun tipo di dimensione autoriflessiva era certo nelle corde e tantomeno nelle possibilità economiche della disastrata famiglia Harding. Da sola Tonya non poteva cambiare la storia che aveva dentro. Dei genitori, il padre, esasperato dal matrimonio impossibile se ne andò di casa per non comparire più. La piccola Tonya dunque, visse questo abbandono come rifiuto, e necessariamente, da figlia unica, rimase l' oggetto ferito e il solo destinatario delle bizzarre cure materne. La madre di Tonya era a sua volta una donna amareggiata e avida di rivalsa. Lavorava da cameriera e con i suoi guadagni cercava di introdurre nel mondo bello e splendente del pattinaggio artistico la sua precoce, piccola bambina, senza possedere gli adeguati mezzi economici, psicologici e tantomeno culturali. Nel film la parte è interpretata da Allison Janney, che ha infuso al personaggio della madre un magnifico taglio surreale nel versante dell'outsider trasgressiva e provocatoria: l'attrice gioca con disinvoltura la durezza disincantata nei confronti della figlia, miscelandola con una bella dose di imprevedibile e esilarante cinismo. Per questo capolavoro di anti-madre la Janney ha vinto l'oscar di attrice non protagonista nel 2018, forse perchè, oltre la geniale capacità interpretativa, qualcosa di personale e profondo deve averla ispirata, sul tema del fallimento. La Janney infatti era partita da adolescente alla conquista del successo non come attrice, quale oggi è, ma come pattinatrice, sino a quando un incidente improbabile le causò danni gravi, ponendo fine al suo percorso atletico. Questo dettaglio di vita, la competenza sofferta dell'impatto impietoso col limite, ha contribuito forse a rendere imperdibile l'interpretazione di genitore che proietta le personali delusioni e infierisce, *a fin di bene*, sulla sua stessa figlia. Una madre, quella di Tonya, che per forgiare una atleta dura, determinata, aggressiva e competitiva, raggiunge il risultato certo di destinarla al fallimento. "Non riuscirai mai" era infatti la provocazione sprezzante che secondo la madre reale avrebbe portato Tonya, sferzata dalla sofferenza, a essere imbattibile. Ma il pattinaggio artistico, come tutto, richiede anche grazia, eleganza, raffinatezza, sensibilità, letizia: sono qualità che si affinano crescendo e che non si improvvisano. Oltre a ciò l'animo umano non funziona al meglio nella disperazione, nella solitudine e nell'abbrutimento permanente della stima di se. L'essere umano ha bisogno di un nutrimento altro, come la possibilità interna e gioiosa di saper *credere*. Un punto chiave da considerare sul funzionamento della mente e della psicologia umana riguarda infatti i due principali motori che la sostengono nell'affrontare le sfide con il mondo e con se stessi. Il primo motore è certamente l'amore, come molti credono di sapere talvolta a parole, mentre il secondo motore è la rabbia. Si possono ottenere risultati attraverso entrambe le vie, secondo le circostanze, ma restano delle differenze sostanziali il cui centro risiede nella diversità di carburante tra l'impegnarsi *per* - perche' si ama una idea, un progetto, una persona, se stessi - o il farlo *contro* - qualcosa e qualcuno - , spinti dalla rivalsa, dalla vendetta, dal dolore. La fortuna di muoversi naturalmente per amore, - questa non e' una virtu' ma un dono - non contempla ostacolo che non possa essere vinto. La seconda via, la frustrazione, il riscatto, la distruttività, mimetizza la vulnerabilità strutturale del soggetto nell' amare se stesso e nel proteggere la personale felicità, come spontaneo obiettivo primo da perseguire nella vita. Si muove per amore facilmente chi ha imparato ad amare, se in qualche modo e in qualche tempo è stato a sua volta amato, e amato bene, con tenerezza e rispetto. Chi non ha avuto questa partenza, è in svantaggio, e pur raggiungendo delle compensazioni talvolta, difficilmente saprà come gestire sanamente se stesso. E' un problema di svantaggio di base, quanto occorso a Tonya: tradita dal padre, tartassata dalla madre e conseguentemente dai partner che sceglieva uguali ad essa, non sapeva da dove cominciare per difendersi dalla violazione e dal sopruso, che erano parti integranti del suo esistere quotidiano. Tonya è stata una creatura ignara: desiderosa di vivere, del buono e del bene, non per sua colpa, ha avuto e dato poco davvero. Questo è ciò che, tra ironia e avvincente spettacolo, ci lascia in bocca un intelligente Gillespie, col suo bellissimo film.



Maria Antonietta Fenu

I dimenticati #42

Jiah Khan


Virgilio Zanolla

Il personaggio di questo numero, l'attrice Jiah Khan, è un nostro contemporaneo: lo anticipo al lettore perché, come presto vedrà, su alcuni aspetti della sua vicenda umana le indagini sono ancora in essere, pertanto sugli stessi non posso fornire conclusioni che restano da formulare. Nafisa Rizvi Khan era islamica e di origine pakistana, nipote delle sorelle Parveen e Nasreen Rizvi, entrambe attive come attrici, registe e produttrici di film in lingua *urdu*, la prima col nome d'arte di Sangeeta e la seconda con quello di Kaveeta. Era nata il 20 febbraio 1988 a New York, da Ali Rizvi Khan, uomo d'affari indiano-americano, e da Rabiya Amin, nativa di Agra nell'Uttar Pradesh e a sua volta attrice, negli anni Ottanta interprete di successo di film in lingua *hindi*. Se aveva aperto gli occhi sul mondo nella Grande Mela, è pur vero che vi restò pochissimo: perché l'armonia tra i suoi genitori si guastò quasi subito e quand'ella aveva appena due anni il padre abbandonò la famiglia per non farsi più vedere, cosicché Rabiya si trasferì a Londra, dove formò una nuova famiglia ed ebbe altre due figlie, Kavita e Karishma. Legatissima alla madre, Nafisa non perdonò mai il padre per la sua assenza: «Un uomo che lascia sua figlia quando lei ha appena due anni dovrebbe essere impiccato in pubblico» ebbe a dire anni dopo. Nella capitale del Regno Unito Nafisa venne educata e compì gli studi con grande profitto. Col precedente della madre e di due zie attrici, il suo desiderio d'intraprendere anch'ella la carriera artistica era quasi inevitabile: ma grande impulso le venne quando, all'età di sei anni, ebbe occasione di vedere il premiatissimo film *Raangela* (1995) di Ram Gopal Verma: il quale - guarda un po' - racconta la storia di una ragazza intenzionata a diventare attrice, che un affermato attore cinematografico, innamoratosi di lei, lusinga con l'offerta di una parte nel suo prossimo film. Per avviarsi a questa professione, Nafisa tornò a New York e studiò al Lee Strasberg Theatre and Film Institute di Manhattan, imparando altresì varie forme di danza (inclusa quella del ventre) e perfezionando la voce con lezioni di canto. Nel 2004, il produttore Mukesh Bhatt pensò a lei quale interprete del film *Tumsa Nahin Dekha: A Love Story* di Anurag Basu; Nafisa inizialmente accolse l'offerta, ma si tirò indietro quando Basu le fece capire che a sedici anni era troppo giovane per interpretare quel ruolo, passato all'attrice Dia Mirza. Trasferitasi nel frattempo a Mumbai (l'odierna Bombay: la città di Bollywood, la Mecca del cinema indiano), tre anni dopo ella esordì finalmente davanti alla macchina da presa come protagonista in *Nishabd* di Gopal Verma, l'autore di *Raangela*. Nel film, un dramma romantico (dove ebbe quale partner l'attore, produttore e uomo politico Amitabh Bachchan, uno dei fondatori di Bollywood, tra le personalità più influenti del cinema indiano), era Jiah, una diciottenne cha faceva innamorare di sé Vijaj, fotografo sessantenne, padre d'una sua amica, provocando una crisi familiare. Un ruolo tutt'altro che facile, ricalcato in parte sulla *Lolita* di Nabokov, dove però Jiah (già, da quello stesso film questo divenne il suo nome d'arte) se la cavò con molta naturalezza. L'opera non incontrò grande successo al botteghino, tuttavia la critica non mancò di sottolineare l'efficacia della sua interpretazione, ricca di sfumature e *sex appeal*; nella circostanza ella incise anche il motivo *Take Lite*. Nafisa-Jiah venne candidata da Filmfare Awards (l'Oscar bollywoodiano) per il premio quale miglior debutto femminile: ma a vincere fu poi l'attrice indiana di nascita danese Deepika Padukone per *Om Shanti om* di Farah Kahn. L'anno dopo, Jiah prese parte a *Ghajini*, scritto e diretto da A. R. (Arunasalam) Murugadoss: un thriller psicologico dove rivestì l'impegnativo ruolo di Sunita, una studentessa di medicina che s'interessa delle dinamiche del cervello umano, attratta dalla storia di Sanjay Singhania (Asmir Khan), le cui singolari amnesie rivelano un oscuro terribile passato. Il film ebbe grandissimo successo, tanto che si tradusse nella pellicola indiana ad avere incassato di più nell'anno 2008; la prova della bellissima attrice ventenne ottenne giudizi contrastanti: consensi per la sua presenza «squisita ed espressiva» ma anche qualche critica. Nel 2010 Jiah lavorò nel film *Chance Pe Dance* di Ken Ghosh: un'opera musicale con molti numeri di danza, la storia di un aspirante attore (Shahid Kapoor) e della sua ragazza coreografa. Le riprese erano quasi state ultimate quando Ghosh le chiese incredibilmente di lasciare il film, e la sostituì con Genelia D'Souza. Sui motivi di questa sostituzione sono corsi fiumi d'inchiostro senza che la verità sia venuta a galla; Ghosh affermò che Jiah non si era mostrata all'altezza del compito: asserzione difficile da credere, dati i brillanti precedenti mostrati dalla stessa sia nella recitazione che nell'esecuzione delle più varie danze, per la quale si era preparata durante gli studi compiuti a New York; è possibile che nella decisione abbia avuto voce in capitolo Kapoor, che infatti sul set intrecciò una breve relazione con la nuova protagonista. Sta di fatto che il film si tradusse in un formidabile flop, cosicché a buon diritto Jiah poté esternare la sua felicità per averne lasciato il set quand'esso era ancora in lavorazione. In quello stesso 2010, ella prese parte ad un altro lungometraggio, *Housefull* di Sajid Khan, un film comico che venne girato anche a Londra e (molti mesi) in Italia: la storia di un ragazzo sfortunato, Aarush (Akshay Kumar) che una coppia di amici induce al matrimonio con una bella ragazza, Devika; egli si reca con la moglie in luna di miele in Italia; ma presto lei lo lascia per un ex fidanzato, e Aarush, deciso a suicidarsi, viene salvato da Sandy (Deepika Padukone), una ragazza che finisce per innamorarsi di lui. Il ruolo di Jiah fu quello di Devika, la moglie fedifraga; ma anche se tutto sommato secondario, il personaggio a cui ella dette vita piacque alla critica, la quale pure non risparmiò al film pesantissime recensioni. A dispetto di ciò, *Housefull* ottenne un clamoroso successo di pubblico, tanto da risultare uno dei film col maggiore incasso della storia del cinema indiano. Jiah ebbe nuove interessanti offerte, e nel dicembre del '12 firmò un contratto per tre film con Siddhartha Jain, coproduttore di Ragini MMS. Prese subito parte ad *Aap Ka Saaya* di Udhas Singh: nel ruolo della moglie del protagonista, interpretato da Ranbir Kapoor, un miliardario che la tradisce con una bella cameriera (Koena Mitra). Ella però non giunse a completare le sue riprese - e il film rimase inconcluso - , perché la mattina di martedì 4 giugno 2013

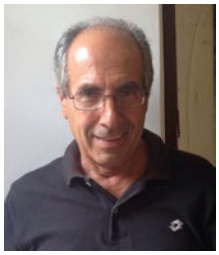
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

venne trovata appesa per il collo a un ventilatore a soffitto nella sua camera da letto nella residenza di famiglia nell'edificio Sagar Sangeet nel quartiere di Juhu, a Mumbai. L'autopsia stabilì che l'attrice era morta per impiccagione alle 23:45 circa della sera precedente, suicidandosi in un momento in cui sia sua madre sia la sorella Kavita non erano in casa. La tesi del suicidio fu avvalorata dal ritrovamento, il 7 giugno da parte della sorella, di una nota di Jiah nella quale essa mostrava d'aver pianificato la sua morte; la famiglia poi fece sapere che uno dei motivi fosse la depressione dovuta ad un aborto recente. Ma in seguito la madre accusò il fidanzato di Jiah, Sooraj Pancholi, d'averla uccisa ed avere inscenato il suicidio: arrestato il 10 giugno, il giovane (figlio degli attori Adtya Pancholi e Zarina Wahab) venne processato per via di numerose incongruenze che nel frattempo erano emerse nella ricostruzione del fatto. Tuttavia, il 1° agosto 2016 il CBI (Central Bureau of Investigation), a cui l'Alta Corte di Giustizia indiana aveva assegnato l'incarico di fare luce sulla dinamica dei fatti, escluse dal caso l'omicidio, confermando la tesi del suicidio; la madre di Jiah però non si dette per vinta e assunse l'esperto forense britannico Jason Payne-James, che il 20 settembre di quell'anno presentò un rapporto dove chiariva come l'impiccagione della venticinquenne attrice era stato una messa in scena, e che i segni sul viso e sul collo indicavano come il presunto suicidio fosse stato in realtà un omicidio. In effetti, le foto scattate al cadavere sono impressionanti, e purtroppo circolano sul web. Ciò nondimeno, poco tempo dopo Sooraj Pancholi venne scarcerato e poté esordire come attore, diventando subito un beniamino del pubblico femminile indiano. Nel dicembre '15 il "Mombai Mirror" rivelò che in base a un rapporto del CBI era emerso come Jiah, incinta di quattro mesi, probabilmente spinta da Sooraj, avesse assunto un farmaco abortivo, che le aveva causato una forte emorragia. Chiamato con urgenza da lei, Sooraj, invece di portarla in ospedale, per timore dello scandalo che avrebbe compromesso il suo futuro cinematografico allora ancora in essere, le avrebbe estratto il feto con le mani, gettandolo nella toilette; il suicidio dell'attrice sarebbe stato motivato da questo avvenimento. Il processo contro Sooraj, accusato di omicidio, ma quantomeno responsabile di reticenze e crudeltà, è cominciato da poco: noi, che come italiani purtroppo conosciamo i tempi biblici della giustizia indiana, speriamo comunque che presto o tardi la verità venga interamente in luce e la giustizia sia fatta. Dopo esequie alle quali parteciparono molti dei più importanti attori e cineasti di Bollywood, Jiah riposa nel cimitero musulmano di Juhu. Pochi mesi fa, la tv indiana ha trasmesso un episodio della serie Yeh Hai Aashiqui liberamente ispirato alla vicenda della sua morte, con gli attori Mihika Verma e Rithvik Dhanjani nei ruoli di lei e Sooraj; in esso, la tesi proposta è quella del suicidio dell'attrice.

Virgilio Zanolla

In un film la vita e il pensiero del giovane Karl Marx



Franco La Magna

Un titano del pensiero economico-filosofico che, per quanto si tenti di obliarne le profezie e la predicazione rivoluzionaria, inevitabilmente riemerge con tutta la sua carica dirompente, vocazionalmente eversiva e sovvertitrice dell'ordine esistente, s'intende di quello borghese-capitalistico. A rendere omaggio alla figura e al pensiero di Karl Marx molto trascurato dal cinema (in Italia si può ricordare il progetto irrealizzato, a causa della morte, di Roberto Rossellini) a duecento anni dalla nascita (Treviri, 5 maggio 1818), ci ha pensato (forse non a caso) il regista haitiano Raoul Peck (già premio Oscar per il documentario *I am not your Negro*), fuggito dalla dittatura del suo paese e poi rientratovi dopo la caduta del regime, divenendo per qualche anno Ministro della Cultura, carica politica svolta contestualmente all'attività di regista-documentarista iniziata nei primi anni '80. Sceneggiato dallo stesso regista con il noto attore-sceneggiatore e anch'egli regista francese Pascal Bonitzer, *Il giovane Karl Marx* (2017) è arrivato finalmente in Italia dopo esser stato presentato al 67° Festival di Berlino e successivamente proiettato in Germania, Francia e Belgio, i tre paesi che lo hanno prodotto. Evitando la trappola del biopic romanzesco (in cui spesso questo genere di film incappa), ma altresì quella d'un pedantesco e noioso didascalismo scolastico, curatissimo nei costumi e nella ricostruzione ambientale, *Il giovane Karl Marx* ricostruisce - attraversando i turbolenti anni 1844-1848 - le tappe salienti dell'evoluzione del pensiero di uno degli uomini che hanno contribuito alla modificazione radicale del mondo, nonché degli avvenimenti che portarono alla stesura del celeberrimo "Manifesto del Partito Comunista": l'incontro con Friedrich Engels, e la quasi immediata comunione ideologica e intellettuale con il figlio del ricco industriale tedesco, i rapporti con Proudhon e gli anarchici, le diatribe con i socialisti utopisti, l'adesione e la radicale modificazione apportata alla Lega dei Giusti. Tampinandone le peregrinazioni anche fisiche (dalla Germania, alla Francia, al Belgio, alla Gran Bretagna), le persecuzioni dei governi reazionari europei e le gravose condizioni economiche (per tutta la vita l'amico Engels sarà anche il finanziatore di Marx), Peck non manca di penetrare anche nei rapporti sentimentali sia di Marx (che aveva sposato la nobildonna tedesca Jenny Von Westphalen) che del più giovane Engels (con l'operaia irlandese Mary Burns, con la quale convive), non trascurando riferimenti e rimandi ai maggiori ideologi del tempo, continuamente evocati. Tolta l'aura di pensatori chiusi nella torre eburnea, il film restituisce dei due grandi studiosi un'immagine vibrante, straordinariamente viva e palpitante, due figli ribelli totalmente calati nella realtà dei propri tempi, quotidianamente devoti alla diffusione del credo d'una società priva di sfruttamento, impegnati in dispute serrate per la difesa e l'affermazione delle proprie idee. Insomma due personaggi "romantici", sorretti dalla fede incrollabile in una vera e propria palingenesi del genere umano liberato da alienazione e reificazione, inesauribili portatori d'idealità oggi ampiamente tradite (con il pretesto di negarne l'attualità) perfino da quegli stessi partiti politici ormai soltanto apocrifi eredi d'un pensiero e di una tradizione scomparsa nelle nebbie degli squallidi compromessi quotidiani. Partiti politici arroccati nella strenua difesa di privilegi che, paradossalmente, hanno contribuito ad obliare le teorie e le stupefacenti profezie dei due straordinari intellettuali rivoluzionari tedeschi. Curiosamente il film ha un incipit del tutto simile (per quanto più cruento) a *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Florestano Vancini: un massacro di poveri uomini e donne che stanno raccogliendo legna in un bosco da parte di un drappello militare a cavallo (mentre nel film di Vancini sono i campieri a frustare a sangue un contadino e il figlio). Un modo per ricordare l'inumano trattamento riservato ai reietti della terra che ancor oggi non sono affatto scomparsi, ma si sono ancor più moltiplicati. Lodevole l'interpretazione di tutto il cast, impeccabilmente nella parte.

Franco La Magna

Il giovane Karl Marx, il cinema reale e senza compromessi di Raoul Peck

Tonino De Pace

È perfino facile e quasi banale definire come politico il cinema di Raoul Peck. La forza dei suoi film è radicata nella sfera del reale. Una caratteristica che è stata evidente fin dalle sue prime esperienze. Altrettanto evidente è quella conflittualità profonda che Peck dimostra di avere con l'arroganza e gli abusi del potere. Il suo cinema, che si è formato negli anni attraverso una ragionata analisi del contemporaneo, ha fatto di lui, già talento giovanile, un regista che oggi sa dare una prova dietro l'altra di una maturità di pensiero che trasferisce nel suo cinema. Il suo lucido ragionamento si fa argomento di una elaborazione più complessa e trova validi riferimenti in quei pensatori che hanno stravolto i canoni interpretativi dei fenomeni sociali e politici. Le ultime prove di Peck lavorano sul generarsi delle forme subdole di potere che ridefiniscono il campo della cultura come il vero terreno di confronto e di scontro tra un atteggiamento di non supina accettazione e le forme più aggressive di una autoproclamata supremazia che possa dipendere dal colore della pelle o dal censo. Il baricentro del suo cinema - sin dai primi film arrivati in Italia per merito del Festival del Cinema Africano, d'Asia e America Latina che lo ha valorizzato e dove il nome di Peck è circolato per le prime volte nel nostro Paese - è in fondo sempre quello di una generalizzata riflessione sul potere politico e sulle forme di dominazione che hanno come scopo quello di imporre modelli culturali congeniali al suo inerziale perpetuarsi. Il frutto maturo di questo percorso, fatto di un cinema controcorrente e necessariamente antispettacolare, sono i due film che sembrano costituire un corpo unico di riflessione, anche se così distanti tra di loro per struttura, epoche di riferimento, modalità narrative applicate. *I am not your negro* (2016) sul pensiero di James Baldwin e il successivo *Il giovane Karl Marx* (2017), sono al momento l'esito compiuto di una teorizzazione che parte da lontano e che trova le radici nel suo lavoro precedente, che ha a che fare sicuramente con la Haiti della sua infanzia oppressa da una dittatura così feroce da fare sviluppare gli anticorpi positivi contro ogni forma totalitaria in cui si esprime il potere politico. Laureato in ingegneria e già ministro della cultura nella Haiti rinnovata dopo la dittatura, Raoul Peck ha lavorato come giornalista e fotoreporter soprattutto in Africa. È proprio in Africa, in Congo, dove ha vissuto e a cui è rimasto legato, dopo le sue esperienze giornalistiche, che ha ambientato i suoi primi lungometraggi. *Lumumba – morte di un profeta* (1991) è il film che lo ha fatto conoscere. Una appassionata ricerca della verità sull'uomo politico anticolonialista e filo comunista vittima di un complotto internazionale ordito per eliminare dalla scena uno scomodo testimone di un ormai diffuso anticolonialismo. Sarebbe tornato più tardi sul personaggio politico per un film a soggetto che prendeva il titolo dal nome del suo protagonista. Dopo altre prove di regia con film che in Italia sono rimasti sconosciuti, il cinema di Peck arriva al grande pubblico con *Sometimes in April* il racconto del tragico genocidio in Ruanda. Con un film, inedito in Italia, ma passato sugli schermi del Festival di Milano, *Moloch Tropical* del 2009 Peck sembra volere aprire una nuova fase del suo lavoro artistico. Una fase nella quale il cinema diventa sistema di confronto dialettico tra passato e presente, tra riflessione sulla storia e i suoi meccanismi oppressivi, dando vita a quello che lo stesso Peck definisce come un cinema legato ad una realtà nella quale riconoscersi. *Moloch Tropical*, che risente delle pesantezze elaborative di ogni film a tesi e quindi di certo imperfetto, è la storia di un immaginario dittatore nel *cupio dissolvi* di una violenza senza limiti e pur nella sua genetica imperfezione, costituisce la cesura definitiva per un cinema che dalla registrazione,

Raoul Peck, 1953 Port-au-Prince, Haiti

seppure austera della cronaca, riesce a dare vita a quella astrazione teorica diventando una specie di ouverture di temi che sinteticamente annuncia le sue successive riflessioni di autore.Da queste premesse il lavoro del regista haitiano sembra approdare ad una magnificenza propria, acquistando quella ricchezza e quella autorevolezza culturale che va riconosciuta come sintomo acquisito di una autorialità conquistata. I due film che hanno segnato gli anni 2016 e 2017 hanno affermato definitivamente Raoul Peck nel panorama internazionale, come un regista dotato di personalissime qualità artistiche e soprattutto portatore di istanze consolidate e dimenticate dal cinema anche più congenitamente legato ad una costante idea di ribellione, nel confronto tra un passato di colonizzazione e quindi di estremizzazione dei rapporti economici di sottomissione, ed un presente ancora segnato da una arretratezza all'interno delle stesse dinamiche economiche che in quel passato trovano origine. Quel cinema cioè che dall'Africa soprattutto e fino alle propaggini dell'America Centrale che solo nel passato (anche recente) ha saputo raccontare le condizioni del disagio, e che oggi sembrano trascurare qualsiasi analisi storica pur restando condizionati nel presente da una costante subalternità economica e culturale. Peck e il suo cinema navigano controcorrente e i suoi film coniugano la forza teorica delle idee con un solido impianto spettacolare e non possono che costituire quindi un evento partecipativo del dibattito culturale in atto. È proprio questa forse la caratteristica più apprezzabile delle ultime due produzioni, realizzare un cinema materico che si faccia vivente del presente, evocativo, ma non nostalgico, narrativo di una condizione di costante ribellione (dove non c'è ribellione, non c'è felicità, dice la giovane moglie di Marx nel film). *Il giovane Karl Marx* presentato a Berlino 2017 e *I am not you negro* nel palinsesto di Cannes 2016, si fanno cinema non solo di quel reale così chiaramente evocato da Peck, ma, si fanno, soprattutto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

voce distinta dal coro di una analisi dell'oggi lucida perché fondata su una dialettica che diventa bidirezionale e mai autoreferenziale. Il cinema del regista haitiano non si fa cronaca e narrazione del passato, ma traspone il passato nel presente vivificandone la memoria e riscoprendo la sua straordinaria attualità. È questo il segreto di Peck, l'uovo di Colombo se si vuole, ma sono proprio le scoperte più semplici a diventare irraggiungibili in un processo di difficile semplificazione che non è mai semplicistica interpretazione dei fenomeni. In *Il giovane Karl Marx*, primo dei due lavori che così coerentemente si sono susseguiti, Peck sembra confezionare un biopic giovanile dedicato al filosofo e storico che insieme a Friederich Engels elaborò i concetti del comunismo della rivolta e del materialismo contrapposto agli idealismi che dominavano il pensiero filosofico nella metà dell'ottocento. La sua operazione rischiava molto sul piano artistico, ma Peck sfugge alla convenzionale forma di racconto per fatti e si concentra sulle idee in uno scambio tra momento pubblico e privato del pensatore tedesco e del suo rapporto con l'amico Engels, così decisivo per le elaborazioni delle sue teorie. La ricerca di Peck è quella che di stanare le origini di quel pensiero, la traduzione che dalla parola si fa scena, diventa immagine e ritorna a farsi pensiero. È in questo processo così apparentemente tortuoso, ma immaginiamo straordinariamente creativo, che il film acquisisce uno straordinario peso artistico. Non è solo la costruzione dei personaggi, la cui intima adesione ad una ribellione naturale non ha bisogno di enfasi tanto da diventare pesante agiografia, a fare del film una bella esperienza per lo spettatore; non è solo la cura scenografica che ripercorre credibilmente i temi di una subordinazione classista nello stridere degli interni dei ricchi segnati dai lucidi legni e dalle imponenti architetture con le misere dimore dei poveri tra lerciume e abbandono, a fare del film una non semplicistica riflessione politica, ma materializzazione degli assunti. Ma ancora non è solo questo, per quanto la rappresentazione scenica costituisca passaggio essenziale di quella altrettanto essenziale credibilità narrativa e soprattutto baricentro di una argomentazione che non vuole diventare riduzione esclusivamente narrativa. Forse il pregio maggiore di un film come *Il giovane Karl Marx* va ricercato nel lavoro di scrittura della sceneggiatura che Raoul Peck e Pascal Bonitzer hanno messo a punto per raccontare non solo il processo di elaborazione del pensiero di Marx, ma soprattutto per rendere visibile, con una operazione che solo il cinema può riuscire a completare, il nascere di un metodo di interpretazione delle dinamiche sociali legate alla subalternità in chiave esclusivamente economica. Sotto questo profilo il film è esemplare e pur non combaciando con la stretta didattica rosselliniana – al cui trattamento Peck si era pure rivolto e poi abbandonato per la sua eccessiva semplificazione – con un sempre alto il livello dei dialoghi e quindi di scrittura, raggiunge lo scopo di una attualizzazione di quel pensiero riaffermando l'ipotesi di un cinema della contemporaneità. Una deduzione spontanea accorgendosi che quel metodo, se non il frutto di quelle analisi, costituiscono – non c'entra o meno essere o non essere comunisti – ancora oggi (di più oggi? Visto che le forbici tra il malessere sociale e il benessere si sono di nuovo allargate?) diventano teorizzazioni oltremodo attuali. La lettura della società in chiave economica è quella che ad oggi costituisce il pilastro dell'analisi e questo, ce ne accorgiamo anche grazie al lavoro di Peck, è merito del filosofo tedesco, anzi dei filosofi tedeschi. E il film è anche la storia della loro amicizia, del loro solido legame guardando con rispetto e generosità al rapporto d'amore con la moglie e compagna Jenny von Westphalen, rinunciataria di una vita agiata presso la sua famiglia d'origine, come sarebbe accaduto ad Engels, che sceglie, invece, una vita faticosa e di ristrettezze con il marito studioso ed eternamente squattrinato. Il film è dunque il racconto di una gioventù ribelle, mai sazia di provocazione, la cui coscienza politica non è disgiunta da un desiderio di partecipazione per cambiare le sorti del mondo. Il film di Peck diventa materializzazione nel presente di quel passato così fervido di idee. Ritroviamo le utopie di Proudhoun e di Bakunin e le profonde differenze che già all'epoca dividevano a sinistra le fazioni. Ma il film esprime soprattutto la forza del pensiero marxiano con una inedita capacità di renderla visibile e di farne materia di racconto. Peck racconta dello *spettro* del comunismo, con la sua carica di ideale fratellanza strettamente derivata dalla recente rivoluzione francese e fondamento di ogni successivo evento rivoluzionario, ma è l'atto di coglierne l'origine, la sua nascita al Congresso della Lega dei Giusti, che ci permette di immaginare il cammino successivo di quelle idee. Poiché altro non poteva essere per il pensiero dei due filosofi. Una elaborazione che oggi è divenuta metodo critico che all'epoca e fino a qualche decennio fa poneva in relazione i rapporti di forza tra capitalismo e forza lavoro, per tradursi, più avanti e oggi ai giorni nostri in interpretazione costante di ogni relazione subalterna tra stati e popoli, tra lobby e cittadini e soprattutto tra le forme possibili del potere e fruitori dei beni di consumo in un'ottica sempre economica. *Il giovane Karl Marx* diventa quindi una chiave interpretativa del cinema del presente, così come il pensiero di Marx resta argomento sul quale continuare a riflettere. Il cinema di Peck resta distante da ogni lettura sociologica, pur mantenendo la sua forma astrattamente e al contempo materialmente politica e non intende accettare compromessi, tanto da farsi produzione indipendente. Non semplifica, ma argomenta, senza superfetazioni teoriche e lontano da ogni compromesso che diventi piatta piaggeria.

Tonino De Pace

Cinema e letteratura in giallo

Il porto delle nebbie (1938) di Marcel Carné

Cast: Jean Gabin, Michel Simon, Michel Morgan, Pierre Brasseur, Édouard Delmont

Giuseppe Previti

Jean, un disertore dell'esercito coloniale francese, raggiunge La Havre per lasciare la Francia. In un bar dove ha trovato rifugio conosce Nelly, una ragazza che ha paura del suo protettore, un losco individuo che tra l'altro la ragazza sospetta di avere ucciso il suo fidanzato. Per difenderla da questo losco individuo che è sicuramente un assassino, Jean lo uccide, ma mentre sta per lasciare la Francia viene a sua volta ucciso a rivoltellate da un piccolo gangster che lo odia perché l'aveva umiliato più volte. Il film era stato tratto da un romanzo di Pierre MacOrlan. sceneggiato da Jacques Prévert e diretto da Marcel Carné, quindi un'accoppiata più che celebre, anche se per Carné si può parlare della prima vera affermazione. MacOrlan era stato definito "un populista" (un termine oggi di moda), certamente vi è nel film un accenno al realismo, ma qui vi è anche un eccellente uso delle risorse esterne, ovvero lo sfruttamento di grande effetto delle risorse della natura, nel caso nostro la nebbia, vera coprotagonista del film che gioca molto sull'impatto visivo e sulle risorse del paesaggio. A questo va aggiunto l'ottimo gruppo di interpreti, legati a personaggi che certo fanno

parte degli strati più umili, molti sono dei reietti, degli esclusi della società. Ma hanno tutti personalità nette, ben delineate, certamente se questo è un connotato del realismo, qui le figure hanno una forte caratterizzazione simbolica. E questo vale anche per l'ambientazione, Jean troverà il suo rifugio in un

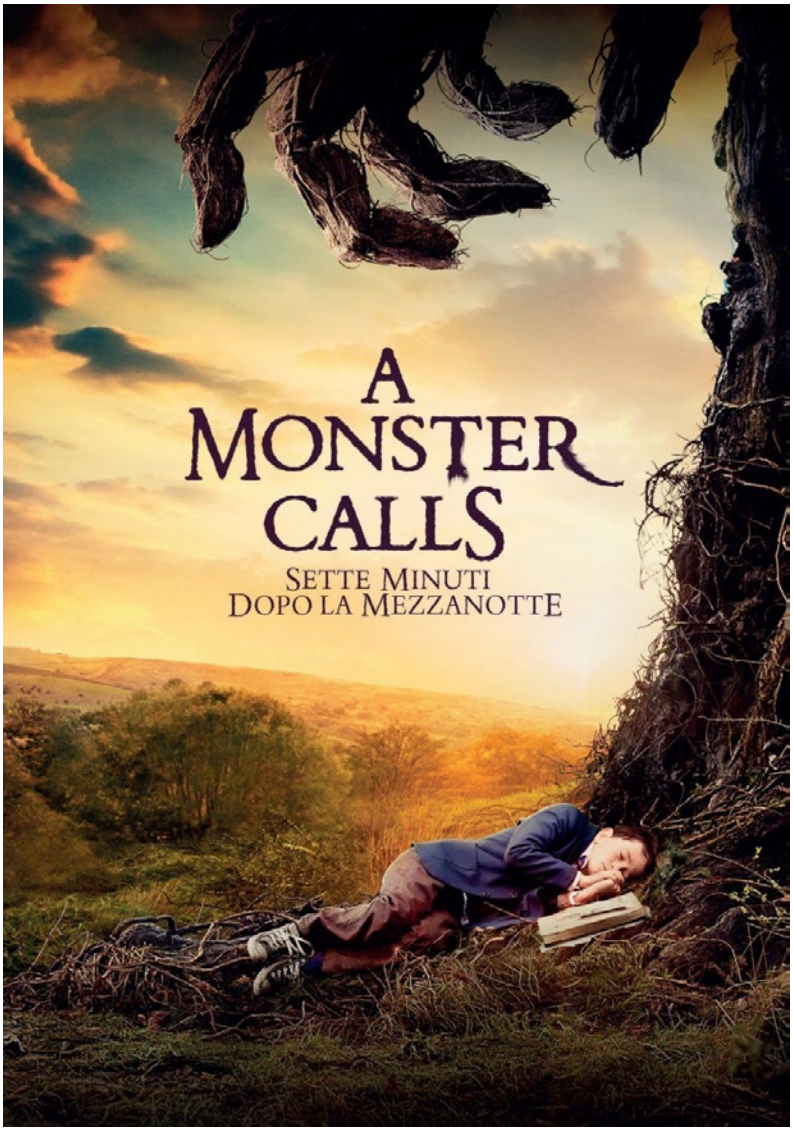
locale un po' indefinito, dal suggestivo nome di Panama,(stesso nome del disincantato proprietario), una sorta di porto franco, un luogo di transito per personaggi dall'oscuro passato e dal futuro ancora più incerto, salvo una non troppo nascosta propensione alla sconfitta e alla fuga perenne, E del resto uno dei primi personaggi che conosciamo, un artista che si rende conto di non avere futuro, troverà la soluzione nel suicidio. Alla voluta astrazione delle situazioni contribuiscono anche i dialoghi di Prevert, i personaggi che animano la storia sono ben consapevoli della loro precarietà e quindi a volte si abbondano in un linguaggio sin troppo intriso di romanticismo e di lirismo. E del resto se proprio ancora oggi vogliamo etichettare la pellicola diremmo che è un film certo aspro e poco consolatorio ma anche molto romantico, del resto è l'amore , sia pure passeggero e senza speranze, che sboccia nell'incontro tra due disperati, anche se resta un solo momento di pace, l'atmosfera generale fa pensare che per questi personaggi non ci possa essere nessun lieto fine, ma anche se per un solo attimo si dimostra che la vita merita di essere vissuta. Jean è tutt'altro che un eroe, lui è uno che non riconosce i valori della società, però in lui c'è una energia positiva, non tollera i prepotenti, i corruttori, e chi si approfitta delle debolezze e dei bisogni altrui. In fondo lui è il "buono", a cui non ci si può non affezionare, ci....rappresenta tutti un cagnolino che gli si affeziona subito. E ci sono di contro i cattivi, lo sfruttatore Zabel e il bieco Jean che non può credere alla bontà umana. Un altro insegnamento della storia è che il mondo non può vivere nella poesia, troppo vulnerabili e volubili gli individui, troppo incapaci di amore e speranza.Una sorta di tragedia umana intrisa di romanticismo, anche perché vista dalla parte degli umili. Umili che sono destinati alla sconfitta perché l'ordine costituito non può ammettere l'anarchia, la ribellione, la proprietà di giudizio (Jean). Un film quindi sulla fragilità dell'uomo e sulla difficoltà del vivere umano, ancora oggi più che mai significativo.

Giuseppe Previti

Sette minuti dopo la mezzanotte (A Monster Calls, 2017)

Antonio Falcone

Inghilterra, giorni nostri. Conor O' Malley (Lewis MacDougall), ragazzo di 12 anni, "troppo grande per essere un bambino, troppo giovane per essere un uomo", introverso ed umbratile, soffre per le condizioni di salute della madre, Elizabeth (Felicity Jones), alle prese con l'invadenza incipiente del cancro, ormai allo stadio terminale: ne osserva silente il repentino decadimento fisico, covando un torvo rancore nell'avvertire imminente il momento in cui dovranno dirsi addio. Soggetto al pesante dileggio dei compagni di scuola, Conor viene affidato alle cure della nonna materna (Sigourney Weaver), dal carattere ruvido e scostante. Il padre (Tony Kebell), andato via da qualche anno, vive in America, con una nuova compagna, dalla quale ha avuto una figlia. Il giovane riesce a trovare un minimo di conforto nel disegno e nella musica, ma le sue notti sono scosse da violenti incubi, culminanti nell'apparizione, a mezzanotte e sette minuti, di un gigantesco albero, un tasso, dalle sembianze umane, il quale si farà vivo più volte per raccontargli tre storie, pretendendo però in cambio che Conor gliene narri a sua volta una quarta; se la pianta gli ha fatto intendere che il viaggio terreno può essere attraversato dall'incorrere in apparenze e compromessi, niente è come sembra, bensì propenso a conformarsi alle umane rappresentazioni, anche il ragazzo dovrà dimostrarsi pronto ad esternare una personale verità, da tempo soffocata … Scritto da Patrick Ness, autore dell'omonimo romanzo (2011, in Italia edito da *Mondadori* un anno dopo), nato da un'idea di Siobhan Dowd, morta poco prima di poter iniziare la stesura definitiva, *Sette minuti dopo la mezzanotte*, diretto da Juan Antonio Bayona (*The Orphanage*), titolo, fra l'altro, d'apertura del *19mo Future Film Festival* (dove ha conseguito il *Platinum Grand Prize*), si sostanzia come una fiaba gotica, idonea a coniugare all'interno della messa in scena visionarietà e realismo. La ricercata, insistita, confluenza fra immaginazione e realtà appare infatti volta a far sì che la prima entità possa costituire opportuno mezzo nel rendere comprensibile la seconda, nella sua totalità, includente varie sfaccettature e tante domande destinate a restare senza risposta alcuna che non sia la dolente accoglienza di una volontà spesso incomprensibile. Viene dunque visualizzato, con modalità piuttosto crude e dirette, foriere anche di qualche brivido, avvalendosi di una caratterizzazione visiva ineccepibile (ottimo l'apporto della fotografia di Óscar Faura nell'avallare, simbolicamente, l'alternanza di luce ed oscurità), un particolare e suggestivo racconto di formazione, che vede delinearsi la delicata fase di passaggio dall'infanzia all'adolescenza, ed in seguito verso l'età adulta, di un ragazzo alle prese con varie problematiche da affrontare. In primo luogo la necessità di essere considerato e compreso da quanti lo circondano (emblematica la sequenza in cui il compagno di classe che lo tormenta con le sue angherie lo accusa di ricercare quest'ultime, così da sentirsi al centro dell'attenzione), senza ritrovarsi abbandonato a se stesso nella scoperta ed ammissione di una verità che lo porterà infine all'elaborazione di un'inevitabile perdita, sostenuto dall'albero "mostro" (in originale ha la voce di Liam Neeson) nella materializzazione di impulsi distruttivi scatenati dalla rabbia di non riuscire ad accettare la portata effettiva dei propri sentimenti, anche nei confronti di quanti lo circondano, familiari e coetanei. Più che valide le interpretazioni dell'intero cast, dove risulta particolarmente vivida l'interpretazione di Felicity Jones nel dare spazio alla consunzione fisica del personaggio della madre, frammista alla dolcezza delle attenzioni che riversa nei confronti del figlio, ben reso da MacDougall nel raffigurare una convulsa e tormentata presa di coscienza. Diretto con fluidità da Bayona, anche nell'offrire proscenio all'animazione per visualizzare le storie narrate dall'albero (lo stile, piuttosto felice, richiama ora l'acquerello ora il *collage*), *Sette minuti dopo la mezzanotte*, pur nella descritta compiutezza stilistica, registica ed interpretativa, cui si aggiungono un montaggio piuttosto serrato (Bernat Vilaplana e Jaume Martí) ed un incalzante commento sonoro (Fernando Velázquez), paga pegno ad una certa meccanicità didascalica e pedante, credo sia stato notato da molti, conseguente alle apparizioni della "Creatura" successive alla prima, ben più sinistra ed affascinante. Quest'ultime vanno comunque efficacemente a sostanziarsi come oniriche proiezioni mentali, in virtù delle quali Conor potrà fare i conti con le proprie ambasce esistenziali, andando oltre le consuete dicotomie buono/cattivo o giusto/sbagliato, comprendendone le inevitabili confluenze e contaminazioni all'interno del vissuto quotidiano. In conclusione, un'opera complessivamente valida, anche nella sua portata metaforica di fiaba moderna, rivolta precipuamente ma non esclusivamente al pubblico più giovane, suadente ed empatica nell'offrire congrua resa soggettiva ai tormenti tipici di una personalità in crescita, riprendendo in chiusura quanto scritto nel corso dell'articolo, fino all'accettazione definitiva della propria essenza, così da comprendere, forse definitivamente, la vastità che ci sovrasta, mantenendosi in costante equilibrio su quella corda tesa che è la vita.



Antonio Falcone

Morte a Venezia: l'esplicita ricostruzione del passato di Visconti

Orazio Leotta

Luchino Visconti aveva molto amato Thomas Mann (è dalla riduzione di un suo dramma che prende forma *Morte a Venezia*), uno scrittore che era riuscito ad assorbire tutta la sua vita, con il quale si identificava, tanto più sul finire dei suoi anni e della sua carriera artistica quando ormai sentiva la vecchiaia consumarlo ogni giorno sempre di più. Non che la sua voglia di lavorare o la sua energia fossero diminuite, erano mutate le sue motivazioni artistiche. Quello che doveva dire come regista l'aveva detto (*Ossessione, Bellissima, Rocco e i suoi fratelli, Senso, Il Gattopardo etc...*); ora poteva affrontare temi più particolari e privati. Per anni l'aveva rifiutato prediligendo un cinema diverso, di lotta, di denuncia, talvolta decadente, altre volte realista, altre ancora prediligendo rappresentare il declino di una società o di una famiglia. Ci troviamo sul finire degli anni '60: Visconti percepiva la fine della sua bellezza, lui che era abituato ad esercitarla sugli altri e che ora cominciava a perderla. Durante la preparazione di *Morte a Venezia*, Luchino si recò un'infinità di volte al Lido; in compagnia degli amici fidati e, sempre in silenzio, amava contemplare l'Hotel Des Bains, la lunga spiaggia bianca, la malinconica luce sulla laguna, ricordando il passato: poiché questo doveva essere *Morte a Venezia*, il suo passato e il suo presente intrecciati, evocati attraverso la vicenda manniana, con scene di grande bellezza...forse le più belle fra tutte le immagini di Visconti. Probabilmente durante quelle ispezioni silenziose vedeva già il mondo che doveva ricreare; e sicuramente sentiva la musica di Mahler, poiché il protagonista, Aschenbach, che nel romanzo breve di Mann è uno scrittore, nel film diviene un musicista e la sua musica – che è quella di Mahler – diviene un elemento integrante della vicenda. Visconti occupò l'Hotel Des Bains per tre mesi. Su tutti i giornali italiani appariva il seguente annuncio: "Produzione Visconti cerca quotidiani pubblicati intorno 1910 (italiani, francesi, inglesi), manifesti, abiti, cappelli, scarpe, oggetti vari". Luchino insistette, fra l'altro, per avere al suo fianco Piero Tosi, il top dei costumisti (tutt'ora vivente): voleva l'evocatore d'immagini più preparato e preciso che potesse trovare. Thomas Mann aveva raccontato i sentimenti del suo protagonista e Visconti intendeva tradurli in fotografia con un occhio rivolto all'indietro. *Morte a Venezia* è difatti un'esplicita ricostruzione del suo passato. Piero Tosi vi lavorò in base alle più minuziose istruzioni del regista. La silenziosa Silvana Mangano, che sorveglia i suoi figli beneducati e meravigliosamente vestiti, è una copia della mamma, la signora Carla Erba Visconti. Luchino stesso diceva che guardando la Mangano sulla spiaggia, coi suoi immensi cappelli, il profilo altero, remota, senza un marito al fianco, aveva la sensazione esatta di vedere la madre seduta a leggere sotto le ombrella e le capanne estive fatte con le canne. Le maniere dei suoi figli sono tanto rigorosamente corrette quanto lo erano quelle dei piccoli Visconti, che indossavano abiti alla marinara. La governante che accompagna questi aristocratici fanciulli polacchi avrebbe potuto lavorare benissimo nella casa milanese dei Visconti in Via Cerva. E poiché l'autore riflette se stesso tanto in Tadzio quanto in Aschenbach, la tormentata reazione di quest'ultimo alla scoperta della propria omosessualità diviene nel film l'esaltazione di un intellettuale, sia pur aristocratico e non borghese. Uno stretto intreccio tra passato e presente, dicevamo. Al presente appartiene la vicenda dell'anziano protagonista che, dopo aver ricevuto in una Venezia ammorbata l'occhiata provocante di un bellissimo adolescente, muore contemplando il suo idolo sulla spiaggia di un grande albergo. Da un flashback invece apprendiamo che lo stesso uomo ebbe un tempo uno sconvolgente incontro con una prostituta, Esmeralda, lo stesso nome del battello con cui arriva a Venezia; dunque, per Visconti, l'iter naturale verso l'omosessualità, che è pura, passa attraverso la contaminazione a opera di una femminilità prostituita. Sul battello, Gustav von Aschenbach viene avvicinato da un *falso giovanotto*, un vecchio orribilmente truccato e in preda alla più disgustosa ubriachezza; uno strano gondoliere praticamente lo "rapisce" verso il Lido nella sua imbarcazione luttuosa; all'arrivo, un maitre d'hotel manieroso e servile lo accoglie con troppi inchini. L'inganno è nell'aria. Finalmente un impiegato inglese dell'agenzia Cook rivela al musicista la verità: a Venezia c'è il colera. Sia il gondoliere che il maitre sono servi che, con la congiura del silenzio, impongono la propria volontà al padrone; lo stesso dicasi del barbiere che, senza esserne richiesto, fa di Aschenbach un "falso giovanotto", tingendogli i capelli e truccandogli il viso. Il protagonista è di nuovo Visconti, circondato da una corte servile che lo sfrutta, lo inganna, lo tradisce. Aschenbach arriva a Venezia solo: è sempre solo, circondato da una folla di persone che parlano lingue e dialetti a lui incomprensibili, che bisbigliano tra loro e, quando il compositore le interroga, ammutoliscono. E muore da solo. Il tema della solitudine, una solitudine che si svolge sempre tra la folla, tra la gente, è quello di Visconti, un'ennesima riflessione sulla propria vita. Ancora una volta, è di se stesso che Visconti parla. E poi l'elemento vecchiaia: nel film vediamo molti "falsi giovanotti" imbellettati, il vecchio ubriaco sul battello, il capo della compagnia dei canterini ambulanti che si esibiscono nel giardino dell'albergo, Aschenbach stesso. La vergognosa vecchiaia del suo volto accentua per contrasto la bellezza e la purezza di quella di Tadzio, immagine della gioventù. E Tadzio – la giovinezza – è sempre circondato da una folla di persone, la madre, la governante, le sorelle, gli amici, che pongono una barriera insormontabile tra lui e il suo anziano adoratore; quando Aschenbach cerca di parlare alla governante in francese, questa gli risponde in polacco. Tadzio è la nostalgia (e il desiderio) di Visconti per la giovinezza, ma è anche il giovane Luchino, bello, innocente, che gioca sulla spiaggia inconsapevole della propria bellezza e innocenza. *Morte a Venezia* raccolse sia critiche che lodi e vinse parecchi premi: David di Donatello, Nastri d'argento, Globo d'oro, Bafta, oltre che la nomination agli Oscar per i migliori costumi ed anche un premio speciale a Cannes in occasione della 25.ma edizione della kermesse francese. Alla sua prima rappresentazione mondiale che avvenne a Londra assistettero finanche la regina Elisabetta con la figlia, la principessa Anna.

Luchino Visconti con Björn Andrésen (Tadzio) sul set di "Morte a Venezia" (1971)

Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach)

Orazio Leotta

Come la scena di un film – Pino Pascali

Carmen De Stasio

Dall'attuale punto d'osservazione sovente sfugge come nel periodo tra gli anni 60 e 70 la cultura sia grammatura complessa di integrazioni e coevi rinforzi. Su questo fronte l'artista poliedrico Pino Pascali (morto a seguito di un incidente stradale a soli trentatre anni nel 1968) s'inserisce in maniera idonea partendo dal ruolo di scenografo per poi giungere a creare una teatralità affatto compiacente, arruolata sugli aspetti artistici che gli consentono, non riprendendo altro che il proprio tensivo immaginario, di accreditarsi per sintetiche pièce che confluiscono in *Carosello*. Un vero contest di réclame, la cui velocità d'espressione coinvolge non solo i criteri ergonomici che animano lo spettatore concentrato a catturarne gli aspetti significativi, ma sposta l'attenzione all'interno della short performance, puntando alla solida abilità tecno-creativa. Per questi versi vien da pensare che Pascali approdi a una parola estensiva concomitante, sensibile e percettiva che, accanto a una progressione credibile dell'arte-cinema, addensa un rigore che solo tecnica e creatività insieme riescono ad assolvere. Una forma di dialettica accelerata e contenutistica che valida all'artista la moderna definizione di intellettuale allo scoperto in un territorio tutt'altro che collassato e pure in grado di convertire il tempo alla sinteticità intenzionale. Così lo spazio, pur spostato su una dimensionalità immaginativa incentrata sull'evidenza, intuisce una sorta di completamento reciproco, malgrado escluda qualsiasi complementarietà che porti a confondere gli aspetti fantastici con quelli concreti. In un contesto-limite, quindi, l'opera(azione) di Pascali arriva a elaborare l'ambiente stesso, non risultando mai sospesa. I suoi elementi si dispongono all'interno del vero in un tessuto che allo spettatore-partecipante appare strutturato in una maniera totalmente italiana nel blend di creatività, tradizione e prospettiva immediata senza evoluzioni fatue o la veemenza ricostruttiva di una ricerca ambiziosa di visibilità. Al contrario, Pascali attualizza un percorso di modernità guidata dalle pieghe di una storia del tutto individuale, in consenso con l'abilità induttivo-deduttiva di stampo cinematografico e che lo porta ad affermarsi come scenografo prima di tutto (sue le scene di *Scala reale* e di altre trasmissioni di successo di quegli anni). Muovendo dalla fruizione immediata di aspetti precisi del paesaggio umano, Pascali ne destruttura la forma integrandola poi in un'inquadratura essenzial-minimale, sceverata da sovrastrutture che, spostandosi su spontaneità – come tale è la capacità di catturare l'essenza della materia – richiama panorami leggibili subito e altresì aderenti all'oltre spaziale più ampio di una narrativa mutevole che, attestando quello che è il fondamento dell'arte contemporanea italiana lontana dall'euforia, permette a Pascali di coordinare l'ambiente dando ragione di un'arte concretamente meta-dimensionale di raccordo estetico-cinematico con una complicità di tale impatto da convergere verso un'estensiva scrittura dinamica. Cinematografica, per l'appunto, percepibile attraverso immagini-sculture che sono solo una porzione convivente, non esclusiva né rappresa. In altri termini, il carattere cinematico allungato da sé all'opera compone la base della natura nomade dell'artista, il quale si spoglia di un'iconografia auto-referente che nella ripetitività tende a indebolirsi fino ad apparire obsoleta o, peggio ancora, tradizione finita, ovverosia tutto quanto gli anni della contestazione escludono. E invece, si tratta di un'arte che affina un modello preponderante per lo studio puntuale dello svolgimento atteso e promosso dall'attività artistica nella sua componente esistenziale, consona a un mood che dispone lo spettatore-partecipante davanti allo scorrimento del *suo* reale archetipico all'interno di un reticolo di insistenze, di suoni, di aberrazioni, ma anche di strumenti e meccanismi in grado di esprimere la realtà molteplice senza appesantirla con affranti giudizi e simbolismi sforzati (*Dopo la prima volta, la scodella è accademia*). In una realtà di continue svolte finanche negli aspetti in cui la vulnerabilità coniuga l'insaziabile approdare a inattese contaminazioni, il cinema condivide lo scenario iperbolico delle acquisizioni giacché *tutto si può utilizzare, trasformare* (è sempre Pascali a parlare) nel costante trasformare il criterio cinematico di cui egli stesso sembra dotare il suo percorso (*Appena ho fatto una cosa, la cosa è finita*) da un'ispirazione che gli resta nella declinazione di tutte le forme possibili di linguaggio situazionale e materiali in azioni performative d'apparente casualità (una sorta di happening – penso a *SKMP2*, film di L. Patella, a cui collabora e non solo come attore) e contribuendo a una letteratura polisemica come appare nella visualità, a tal punto che anche gli elementi e le situazioni furtive conquistano una multidimensionalità in cui l'immagine composta è il tramite per l'immaginativo concreto. Basata sulla trasformazione contigua e continuata, la contaminazione tra situazioni e materiali e l'estemporaneo inganno visivo ricompone un patto con il tempo tecnologico che l'artista Pascali vive nella pienezza dei mezzi di comunicazione dall'interno con un tratto partecipativo, oltre che funzionale: regista di una fantasia che unisce tecnica espansiva ed esplorativa, curiosità convergenti in quello che nel suo caso viene declinato come gioco, epperò non come sistema, quanto come orientamento fattuale a un restyling totale di quanto sia precedente al tempo d'industrializzazione di massa.

Pino Pascali in "SKMP2" (1968) di Luca Patella. Reportage ironico-visuale, sperimentale e d'avanguardia diviso in episodi, ognuno dei quali dedicato a un artista intento in una performance

"Sull'orlo della gloria", il canto corale di Maurizio Sciarra (da un'idea di Anna D'Elia) su Pino Pascali (Oz Film, Apulia Film Commission)

Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
Kenneth Branagh: lo studio e l'inatteso in Assassinio sull'Orient Express

I divi del cinema dei nostri bisnonni

Andrea David Quinzi

Oggi la televisione ed Internet hanno reso possibile a chiunque di ottenere fama e notorietà: *reality*, *talent* e video su *Youtube*, hanno avverato la profezia fatta nel 1968 dal maestro della *pop art* Andy Warhol: *"Nel futuro ognuno sarà famoso al mondo per quindici minuti"*. Solo il cinema però ha sempre avuto il potere di trasformare un attore in un mito, capace di far ridere, di far piangere, di farsi odiare o di essere amato da milioni di persone in tutto il mondo. Ma, con il passare degli anni, le generazioni cambiano, il ricordo si sbiadisce e nuovi attori prendono il posto dei precedenti, e così via fino ai giorni nostri. Di tanti attori oggi non rimangono che le fotografie, i ricordi degli appassionati, le menzioni nelle enciclopedie, e naturalmente i loro film, che trasformano i fotogrammi della pellicola in infiniti ritratti di Dorian Gray, che lasceranno intatti per sempre il loro talento, la bellezza, la voce, il fascino. A volte, però, neanche questo è rimasto di loro, parliamo dei grandi attori dell'epoca del cinema muto, le cui pellicole sono andate in gran parte perdute. Anche loro furono divi idolatrati dal pubblico e noti in tutto il mondo. Solo per parlare del cinema italiano basterà ricordare *Gli ultimi giorni di Pompei*, del 1908, che fu proiettato in Francia, in Germania, in Austria-Ungheria, in Gran Bretagna e negli USA; *Nerone* (1909), che vendette trecento copie in tutto il mondo; *La caduta di Troia* (1911), esportato dagli Stati Uniti alla Finlandia, dall'Ungheria al Brasile; e *Cabiria*, diretto nel 1914 da Giovanni Pastrone, il primo *kolossal* nella storia del cinema che rimase in programmazione a Parigi per sei mesi e a New York addirittura per undici. Elena Seracini Vitiello aveva 23 anni quando nel 1915 interpretò il film di maggiore successo del cinema muto italiano: *Assunta Spina*, che la rese famosa in tutto il mondo con il nome d'arte di Francesca Bertini (1892-1985). Dotata di un grande talento, con i capelli corvini e lo sguardo intenso e sensuale, girò oltre venti film tra il 1912 e il 1919, diventando la prima *diva* del cinema a livello internazionale, amata dagli uomini ed ammirata dalle donne. Nel 1921 sposò il banchiere ginevrino Alfred Cartier, imparentato con la celebre famiglia di gioiellieri, e per lui abbandonò la carriera cinematografica. Un'altra stella del cinema muto fu Lyda Borelli (1887-1959), già celebre attrice teatrale, diventata subito famosa al suo debutto cinematografico con *Ma l'amore mio non muore* (1913), considerato uno tra i film più importanti dell'epoca del muto, proiettato da Melbourne a La Paz. I suoi sguardi, le sue movenze, le sue pose, ed anche il suo modo di vestire, divennero modelli per tutte le ragazze dell'epoca, dando vita ad un neologismo: *borelleggiare*. Nel 1918, dopo aver girato 15 film in cinque anni, sposò il conte Vittorio Cini, industriale, e si ritirò per sempre dalle scene. Altrettanto famosa allora, ed oggi quasi sconosciuta, fu Pina Menichelli (1890-1981), bionda, occhi azzurri, sensuale, una perfetta *femme fatale*: crudele e provocante ne *Il fuoco* (1915), sinuosa e ammaliante in *Tigre reale* (1916). Girò quasi 50 film tra il 1913 e il 1925, poi anche lei abbandonò le scene dopo il matrimonio con il barone Carlo Amato. Leda Gys (1892-1957), nome d'arte di Giselda Lombardi, era una splendida ragazza romana di Trastevere quando, appena ventenne, divenne la compagna del poeta Trilussa. Lui la introdusse nel cinema e le creò il nome d'arte anagrammando il suo nome. Dopo aver interpretato oltre 50 film incontrò il produttore napoletano Gustavo Lombardo, che avrebbe sposato nel 1932, il fondatore della Titanus, storica casa di produzione che di padre in figlio ha fatto la storia del cinema italiano. Oggi pochi ricordano queste attrici che fecero battere i cuori di un'intera generazione. Chissà quanti soldati italiani, durante la prima guerra mondiale, portarono in trincea le loro foto ritratto color seppia. Tra le tante attrici dimenticate dobbiamo ricordare anche Gigetta Morano (1887-1986), che tra il 1909 e il 1917 girò ben 145 film! 34 solo nel 1913. In un'epoca di maliarde e *femme fatale*, la Morano fu la prima attrice comica italiana e fece ridere milioni di spettatori con un personaggio che aveva il suo nome, *Gigetta*, protagonista di una serie di oltre 15 film. Un'altra famosa attrice comica di allora fu Lea Giunchi (1884-1938), più di 40 film girati tra il 1910 e il 1918, anche lei diede vita ad un personaggio omonimo, *Lea*, e lavorò con celebri comici molto in voga in quegli anni. In un'epoca in cui ogni sala cinematografica, alla fine del film, proiettava la *comica finale*, i comici ebbero un grande successo. Accanto ai celebri *Buster Keaton*, e *Charlie Chaplin*, prima della *Grande guerra* furono famosi personaggi come *Cretinetti*, *Tontolini*, *Ridolini*, *Kri-Kri* e *Polidor*. Un po' mimi e un po' clown, fecero sbellicare dalle risate i nostri bisnonni. *Cretinetti*, fu il nome italiano di un personaggio reso famoso in tutta Europa dall'attore francese André Deed (1879-1940). Dopo aver lavorato per la grande casa di produzione francese *Pathé*, si trasferì in Italia dove, tra il 1909 e il 1911, girò ben 90 film con il nome del suo celebre personaggio nel titolo. Tornato in Francia nel 1920 ebbe inizio il suo declino finché morì nel 1940 dimenticato da tutti. *Tontolini*, interpretato dall'attore naturalizzato italiano Ferdinad Guillaume (1887-1977), fu uno dei grandi protagonisti del cinema muto, interprete di 27 film tra il 1910 e il 1919. Lo stesso Guillaume diede vita a un altro personaggio comico, *Polidor*, protagonista di 14 film tra il 1912 e il 1918. *Ridolini*, infine, fu il nome italiano del personaggio creato dall'attore americano Larry Semon (1889-1928) interprete di oltre cento film girati tra il 1916 ed il 1925. Con la faccia infarinata ed i pantaloni tirati su fino al petto, divenne famoso in tutta Europa. Poi anche lui fu dimenticato e morì a 39 anni pieno di debiti. *Ridolini* tornò in auge nella televisione italiana degli anni '60, grazie al conduttore Febo Conti, che lo interpretò in una serie di nuovi cortometraggi trasmessi nel programma *Chi sa chi lo sa*. Vi è però un personaggio del cinema muto la cui fama è sopravvissuta a quella dell'attore che lo ha interpretato: *Maciste*, il cui nome è entrato anche nel vocabolario italiano come sinonimo di forzuto. Il gigante pieno di muscoli ma dal cuore buono aveva fatto la sua prima apparizione nel 1914 in *Cabiria* e già l'anno dopo fu protagonista del suo primo film: *Maciste*. Quasi nessuno ricorda che era interpretato da Bartolomeo Pagano (1878-1947), un ex scaricatore del porto di Genova che tra il 1916 e il 1926 fu protagonista di oltre 20 film, diventando uno degli attori più pagati dell'epoca. Maciste tornò alla ribalta a Cinecittà negli anni '60, protagonista di film che lo videro combattere contro mostri, ciclopi, sceicchi, vampiri, tagliatori di teste e addirittura contro Zorro! Ad interpretarlo furono soprattutto il culturista americano Mark Forest (nome d'arte dell'italo americano Lou Degni); e l'attore Kirk Morris, nome d'arte di Adriano Bellini, un ex gondoliere nato a Venezia nel 1943 al quale mandiamo i nostri saluti.

Francesca Bertini

Maciste(Bartolomeo Pagano)

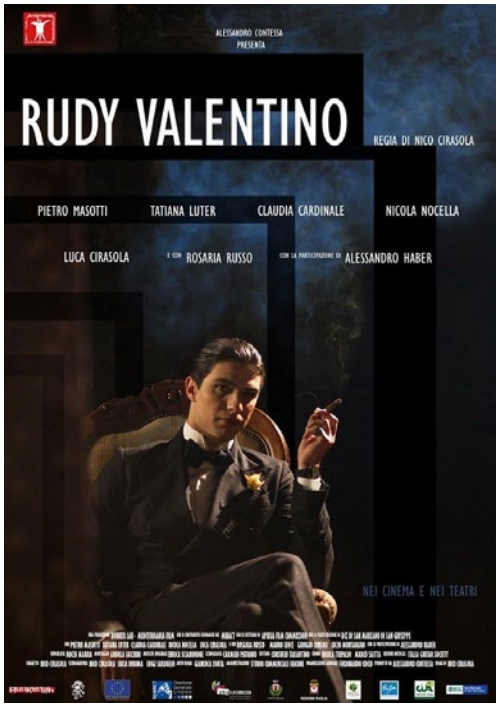
Pina Menichelli e Alberto Nepoti

Andrea David Quinzi

Rudy Valentino, Divo dei Divi

Adriano Silvestri

La vita avventurosa ed il mito intramontabile di Rodolfo Valentino rivivono nel nuovo film *Rudy Valentino, Divo dei Divi* (Italia 2017, 100') di Nico Cirasola, titolo che ha aperto a Lecce la serata inaugurale del XIX Festival del Cinema Europeo. Alla Anteprima Nazionale, nella Multisala Massimo, un pubblico d'eccezione, con un folto gruppo di spettatori francesi. «È un film molto attuale» dichiara il regista barese: «Temi come la emigrazione, i rapporti famigliari, la omosessualità, sono parte integrante delle vicende narrate. Pur nella finzione cinematografica, cerco di raccontare fatti storici e documentati e lo faccio girando quasi interamente proprio nella Città natale di Valentino, Castellaneta.» Protagonisti sono Pietro Masotti, nel ruolo di Rodolfo Valentino, e Tatiana Luter, che interpreta Natascia Rambova. Cast: Claudia Cardinale, Alessandro Haber, Rosaria Russo, Giorgio Consoli e con gli attori pugliesi Nicola Nocella, Luca Cirasola, Celeste Casciaro, Mauro Leuce e Lucio Montanaro. Cirasola presenta così la sua opera filmica: «È l'estate del 1923. Il ritorno di Rodolfo Valentino - ora ventottenne - al suo Paese in provincia di Taranto, per ritrovare i luoghi e le persone a lui cari, in un viaggio immaginario, alla ricerca della sua identità, dell'uomo Rudy, oltre il mito. L'attore, accompagnato dalla scenografa Natascia Rambova (la seconda moglie americana), ritorna a Castellaneta. Ma l'impatto con il paese è peggiore di come l'aveva immaginato. Si racconta anche il soggiorno a Londra e l'incontro con Gabriele d'Annunzio.» Nelle note di regia, precisa: «Rodolfo Valentino è un mito che appartiene al Mondo, però a me interessava raccontare il suo ritorno a Castellaneta, un frammento della sua vita, sorvolato nelle biografie scritte su di lui. L'ho immaginato al centro delle contraddizioni del sogno americano. Rodolfo incarna tutto questo: il viaggio dell'emigrante del sud Italia, il sogno realizzato della popolarità, il fascino del seduttore, il divo che - con solo due film - supera la fama di Chaplin. E ne rappresenta il rovescio della medaglia: la nostalgia del paese d'origine, lo scontro famigliare, le pene d'amore, il provincialismo, la delusione. Ho lavorato sul registro che più mi appartiene: la commistione dei generi e la visionarietà.» Il Film è stato presentato in Anteprima Mondiale, a Giugno 2017, al 20° Festival Internazionale del Cinema di Shangaii, nella sala del Cathay Theatre. Scritto da Nico Cirasola, Lucia Diroma, Luigi Sardiello. Fotografia: Rocco Marra; Montaggio: Andrea Facchini; Scenografia: Carmelo Patrono; Musica Originale: Enrica Sciandrone; Costumi: Consuelo Tarantino. Prodotto da Alessandro Contessa; produzione Bunker Lab e Mediterranea film. Del film se ne parlava da tempo. "La Gazzetta dell'Economia" già nel 2011 intervistava il filmaker barese, che invitava i privati ad investire sulla sua opera. Il progetto ha un budget di circa 1.500mila euro. Realizzato con il sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo (che ha assegnato un contributo di 200mila Euro) e di Apulia film commission, che ha contribuito con un finanziamento di 98mila euro (Apulia National & Int. film fund e Hospitality fund). Patrocinio concesso dal Comune di Castellaneta, in associazione con la Banca di San Marzano di San Giuseppe e in collaborazione con la Regione Puglia. Va ricordato che la scelta della location coincide con un Paese (oggi conta 17mila abitanti; ma erano la metà nel 1895, quando Rodolfo nacque), che dedica al Divo un museo, gestito dalla "Fondazione Rodolfo Valentino", di cui è socio il Comune, e custodisce - tra l'altro - le pellicole originali di *Aquila Nera* (1925) e *Il Figlio dello Sceicco* (1926). Nel cimitero del Paese c'è la tomba della sorella, Maria Guglielmi (Come è noto, le spoglie dell'artista si trovano nel Mausoleo della Cattedrale all'Hollywood Memorial Park di Los Angeles). La casa natale è in Via Roma (dove c'è una lapide) e in Paese si organizzano – oltre al "Premio" che porta il suo nome - anche mostre, convegni di studi, presentazione di libri e di opuscoli. Il cinema teatro porta il suo nome, come anche la squadra di pallacanestro. Alla fine della Passeggiata, a lui intitolata, si incontra il colorato monumento in ceramica, eretto nel 1961. Il regista, nato a Gravina in Puglia, già nel 1982 cura il libro "Da Angelo Musco a Massimo Troisi. Il cinema comico meridionale" per le Edizioni Dedalo. Debutta alla regia a 38 anni con *Odore di Pioggia*, con la partecipazione di Renzo Arbore (1989). Poi collabora al film *Corsica* (1991; Episodio: "Stonde, Stonde, le ortiche di Seneca", inserito tra cinque storie brevi, scelte da altrettanti registi: Pasquale Squitieri, che coordina la pellicola, Gianfrancesco Lazotti, Giorgio Molteni, Italo Spinelli e lo stesso Cirasola). Dirige i film: *Da do da"*(1994); *Albania blues* (2000); *Bell'epoker* (2003) e *Focaccia Blues*, con la partecipazione di Lino Banfi (2009). Nel 2010 firma il corto *Signor Gi Bi*, dedicato alla vita del disegnatore Gino Boccasile. Il film su Rudy uscirà nelle sale italiane giovedì 24 maggio: si appoggia ai distributori indipendenti regionali.



Adriano Silvestri

Congresso regionale e corso di autoformazione residenziale | F.I.C.C. Sardegna

I Circoli del Cinema come presidio di Resistenza

I Circoli del Cinema della Sardegna il 6/7/8 Aprile si sono incontrati a Oristano / Hotel Mistral

Martina Mulas

"Le operatrici e gli operatori culturali della FICC con i rappresentanti della I.F.F.S. sottolineano l'inadeguatezza dell'attuale 'Disciplina del cinema e dell'audiovisivo' rispetto alla formazione, alla ricerca e alla crescita della coscienza critica del pubblico e alle azioni inclusive e di coesione sociale svolte da 70 anni dalla rete dei Circoli del Cinema della F.I.C.C.". Con queste parole, confluite in un importante documento politico, si era chiuso nel 2017 il corso di autoformazione del Centro Regionale F.I.C.C. Sardegna. Parole di denuncia e preoccupazione rimaste però inascoltate dalle Istituzioni. Nonostante ciò la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema ha continuato la sua battaglia contro l'approvazione degli ultimi decreti attuativi della rinominata "Legge Franceschini", una legge che mira intenzionalmente all'indebolimento e alla delegittimazione delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica. "Come reagire? Analizzando la situazione e organizzando la resistenza"[1]: così ancora una volta gli operatori e le operatrici dei circoli del cinema sardi si sono ritrovati all'annuale corso di autoformazione, svoltosi a Oristano il 6, 7, e 8 aprile. Tre intense giornate di incontro, confronto e lavoro per elaborare riflessioni e azioni di resistenza culturale. I gruppi di lavoro si sono concentrati sull'analisi di una legge che da un lato foraggia il sistema imprenditoriale e industriale del cinema dimenticando volontariamente la sua primaria funzione artistica e culturale, dall'altro impoverisce il ruolo attivo e critico del pubblico. A una politica culturale che disconosce il lavoro condotto in settant'anni dalla F.I.C.C. e che punta a un sistema di premialità per singoli eventi e singole realtà i circoli sardi rispondono ribadendo l'importanza e il valore di una Federazione Nazionale che li rappresenti e che garantisca il diritto alla risposta del pubblico. Quest'anno il corso ha inoltre visto importanti partecipazioni che hanno arricchito il confronto e il dibattito nei gruppi di lavoro: Marino Canzoneri e Pietro Tocco per A.R.C.I. Sardegna; Anna Calvelli, presidente della Biblioteca del Cinema "Umberto Barbaro", e il presidente di Moviementu – Rete Cinema Sardegna Stefano Cau. La loro presenza dimostra che, data la situazione legislativa attuale, è necessario allargare il fronte di resistenza alle diverse realtà culturali e cinematografiche che operano dentro e fuori i confini associativi delle AANNCC. In particolare è necessario creare un dialogo costante con i rappresentanti di Moviementu volto a individuare strategie di lotta comune che il pubblico e i professionisti del cinema dovranno condurre insieme nell'immediato futuro. Al di là dei gruppi di lavoro non sono mancati i momenti dedicati alla visione e discussione di film. La prima serata si è aperta con l'inaugurazione della retrospettiva, promossa dalla F.I.C.C. Nazionale in collaborazione con il Centro Russo in Sardegna, dedicata al regista Karen Sachnazarov; a introdurre il film d'esordio del regista russo *Jazzmen, Noi del Jazz* è stata Galina Francis Smith, direttrice del Centro. La serata di sabato, dedicata alla visione collettiva di un film e successiva discussione, ha visto riconfermata l'importanza di una metodologia della discussione, garante dell'espressione dell'individuo e della collettività sociale. Un pubblico come classe esiste ancora e rivendica il suo diritto alla risposta, ne sono prova l'entusiasmo negli occhi di chi si avvicina per la prima volta ai circoli del cinema e le esperienze positive delle iniziative F.I.C.C. nei piccoli centri sparsi per la Sardegna. "Ogni forma d'azione e d'intervento estranea al lavoro collettivo, all'associazionismo è soltanto un bruscolo nell'occhio del gigante, o se si vuole una rotellina dell'ingranaggio"[2]. Così scriveva Filippo M. De Sanctis, non possiamo che condividere le sue parole e continuare insieme a resistere.

Martina Mulas

Laureata in Lettere Moderne presso l'Ateneo di Cagliari, prosegue i suoi studi frequentando un Master Universitario in Gestione, Conservazione, Restauro dei Prodotti Audiovisivi e Multimediali. Vive a Cagliari, dove lavora come operatrice culturale presso la Società Umanitaria-Cineteca Sarda. Nel 2014 entra a far parte del Direttivo nazionale della FICC e del Coordinamento del Centro Regionale F.I.C.C. Sardegna.

** foto di gruppo di Luigi Zara*

1 *Ken Loach, Sfidare il racconto dei potenti, Lindau, 2015, p.44*

2 *Filippo M. De Sanctis, Pubblico e Associazionismo Culturale, Bulzoni Editore, 1976, p. 110.*

Relazione della Segreteria del Centro Regionale F.I.C.C. Sardegna 2014-2018

Sono passati quattro anni dall'ultimo Congresso per il rinnovo delle cariche sociali del Centro Regionale sardo della F.I.C.C. – Federazione Italiana Circoli del Cinema: da allora, il quadro nazionale in cui il nostro Centro, i nostri Circoli e l'intera nostra Federazione operano, è radicalmente mutato. Questo vale sia a livello specifico (nella fattispecie, a causa della nuova legge del 14 novembre 2016, n. 220: "Disciplina del cinema e dell'audiovisivo", che sconfessa la storia delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica e ne frustra il ruolo culturale, sociale e politico); sia a livello più generale (la progressiva demolizione di vecchie strutture e classi politiche, il presunto superamento delle grandi ideologie del passato per la costruzione di progetti e raggruppamenti politici "leggeri", post-ideologici, spesso demagogici e connotati da claudicanti riferimenti democratici). Infine, non si può tralasciare come, a livello globale, le tecnologie che permettono la condivisione e lo *streaming online* di opere e prodotti audiovisivi, stiano accorciando la filiera della fruizione cinematografica, spesso a svantaggio (almeno apparentemente) della partecipazione comunitaria. La F.I.C.C. non può non tenere conto di questo mutato quadro, che ne influenza potentemente l'operato e l'organizzazione: anche durante questo congresso e corso di autoformazione si dovrà tenere conto della situazione e ci si dovrà concentrare sulle nuove sfide che il contesto impone. Nonostante questo veloce processo, pienamente in corso, il C.R. sardo ha cercato, in questi quattro anni, di mantenersi sul sentiero già tracciato negli anni precedenti, che prevedeva, in testa, la valorizzazione della specificità della F.I.C.C. Citando la Relazione Congressuale della Segreteria 2010-2014:

Tali specificità partono dallo scopo naturale e costitutivo delle associazioni di cultura cinematografica che è quello di essere essenzialmente "associazioni del pubblico". La F.I.C.C., in tale ambito, agisce e opera in difesa dei diritti del pubblico, quei diritti che, nel 1987, sono confluiti nel prezioso documento noto come Carta dei diritti del pubblico. Punto di partenza dell'azione di difesa di tali diritti è la discussione del film (o qualsiasi opera videografica) intesa non come semplice orpello o sfogo culturale di piccole élite intellettuali, ma come esercizio concreto di democrazia e realizzazione del "diritto alla risposta". In tale contesto, l'operatore culturale del Circolo, intellettualmente onesto e mosso dalla passione per il cinema non solo come fine ma anche e soprattutto come mezzo, ha come compito principale e importante, assieme alla visione condivisa del film, quello dell'organizzazione di tale discussione, non per veicolarla verso uno specifico argomento o interpretazione dell'opera appena condivisa, ma per renderla effettiva espressione delle regole democratiche costitutive del circolo stesso. In tempi di "meritocrazia" e di "valutazione del merito" potremmo dire che l'operatore culturale del Circolo dovrebbe essere valutato sul metodo e non sul risultato conseguito, il quale, in questo contesto, sarebbe impossibile da determinare oggettivamente.

Si erano posti, inoltre, alcuni ulteriori obiettivi altrettanto centrali, coerenti con la storia della Federazione e con l'impegno culturale e politico che essa ha sempre assunto, riguardanti il potenziamento delle attività di formazione e autoformazione, a livello quanto più capillare possibile, e una maggiore articolazione delle comunicazioni (tra i singoli Circoli; tra i Circoli e il C.R.; tra la F.I.C.C. e le realtà "esterne"). Nel Documento Politico elaborato in chiusura del Congresso 2014, infatti, si riprendevano le fila di quelle riflessioni, si faceva il punto sulle politiche in atto da parte del C.R. e della Federazione Nazionale e si rilanciavano, con forza, quegli obiettivi:

Molto importante è perciò la continua riflessione sulla metodologia della discussione e sulla sua, ancora più che attuale, applicabilità. Citando il Progetto formazione del Centro Regionale F.I.C.C. Sardegna, elaborato dalla Segreteria e dal Coordinamento del C.R. sardo della F.I.C.C. quale primo atto del Congresso del 2010, resta ancora oggi attuale e necessario portare la discussione sul terreno dei nostri giorni, per analizzare se e come le teorie dei diritti del pubblico e della sua partecipazione attiva siano praticate dai Circoli (e se non lo siano, perché) e sotto quale prospettiva approfondirle, svilupparle e perseguirle, tanto più nel contesto delle nuove tecnologie cinematografiche e digitali, della diffusione degli audiovisivi sui nuovi supporti, della condivisione dell'esperienza cinematografica sullo spazio virtuale di internet, del nuovo pubblico degli spettatori in rete, dell'informazione in tempo reale, etc.

In questi passaggi, come si può intuire, non mancavano né le stringenti sollecitazioni per il lavoro che Segreteria e Coordinamento hanno dovuto approntare in questi anni, né un indirizzo per i lavori futuri del C.R.; sembra anzi che tutte le condizioni già individuate allora siano ancora oggi presenti e perfino rafforzate, inasprendo la battaglia per mantenere viva, in salute e pienamente operativa la nostra idea di democratizzazione dell'accesso alla cultura, in ogni sua forma e sotto ogni prospettiva, specialmente partendo dall'esperienza cinematografica condivisa. Mosso da questo indirizzo, il C.R., in accordo con la Presidenza e gli organi nazionali della Federazione, ha così tentato, in questi anni, di rilanciare la propria attività nelle tre direzioni individuate:

1. la formazione – con l'organizzazione puntuale dei corsi di autoformazione residenziali e con la proposta di appuntamenti di incontro nazionali e di momenti di formazione all'interno dell'attività dei singoli Circoli;
2. l'interazione fra i Circoli – con l'invito alla partecipazione ad attività coordinate come le giurie del pubblico ai festival e i circuiti di proiezioni in occasioni di retrospettive, lo sforzo di coinvolgimento degli altri Centri Regionali agli appuntamenti sardi;
3. la comunicazione verso l'esterno – con il tentativo di una maggiore presenza sui *social network*, l'apertura di un sito *internet* realizzato appositamente per l'anniversario dei 70 anni dalla fondazione della Federazione (www.ficc70.it), la comunicazione agli organi di stampa degli appuntamenti organizzati sia dal C.R. che dai Circoli, la redazione di articoli approfondimenti per la rivista **Diari di Cineclub**.

Ciascuno di questi ardui propositi ha comportato uno straordinario impegno per la realizzazione di una piena autonomia economica, impegno per il quale Segreteria e Coordinamento si sono ininterrottamente profusi: la partecipazione ai bandi di finanziamento della Regione, del Comune di Cagliari e di altri enti specifici come la Fondazione Sardegna Film Commission, il partenariato con altre associazioni culturali e particolarmente con la Società Umanitaria – Cineteca Sarda di Cagliari e Carbonia, hanno reso possibile una pressoché completa libertà organizzativa del C.R., che ha consentito di non gravare sulla Federazione nazionale, soprattutto in questi turbolenti anni in cui il Ministero ha interrotto, rinviato e messo continuamente in dubbio il finanziamento alle AANNCC. Da questo punto di vista, si lascia un C.R. in salute e pienamente in grado di organizzarsi, nel prossimo futuro, anche nel (non improbabile) caso in cui la F.I.C.C. nazionale non potesse sostenere economicamente l'attività dei suoi Centri Regionali. Per altro, proprio alla luce di queste condizioni favorevoli, è possibile che il C.R. sardo possa candidare Cagliari, per la seconda volta, a ospitare durante il prossimo autunno il Congresso Nazionale della Federazione, con il sostegno delle realtà istituzionali e culturali regionali. Resta, naturalmente, ancora tanto da fare, in ciascuna delle succitate aree di impegno comune. E, soprattutto, resta (come esaminato con grande impegno collettivo durante l'incontro internazionale di autoformazione organizzato a Cagliari nel 2017, in occasione del settantennale della nascita della I.F.F.S. – *International Federation of Film Societies* e della F.I.C.C.) la necessità di rilanciare, ancor più di quanto non sia stato fatto in questi anni, la presenza capillare della F.I.C.C. sul territorio, il suo ruolo di organizzazione abile nel costruire momenti di democrazia e formazione attraverso l'uso del cinema e degli audiovisivi, la sua storica capacità di rinnovarsi e stare al passo coi tempi, pur mantenendosi fedele ai principi, alle metodologie e agli obiettivi che da più di settant'anni la muovono. Queste mete non si avvicineranno se non ponendo al centro del suo sforzo organizzativo una rinnovata capacità di coinvolgere, nei propri momenti organizzati, "altro" pubblico, di attrarre e formare nuovi

operatori e operatrici culturali, di ampliare la rete delle collaborazioni, delle condivisioni con altre realtà culturali, di formazione fuori dai perimetri sicuri dei Circoli già esistenti e ancora *resistenti*. Ruolo centrale avranno i nuovi organi sociali eletti durante il presente Congresso: la Segreteria, con il sostegno assiduo e l'indirizzo del Coordinamento Regionale, avranno il faticoso compito di rilanciare l'attivismo interno e il confronto con gli altri Centri Regionali e con l'intera Federazione, riportando contemporaneamente alla luce, verso l'esterno, il ruolo dei Circoli del Cinema nella società e nel mondo della cultura. E ciò nonostante le scelte politiche e amministrative siano, in questo momento, fortemente sfavorevoli. Se è vero che questa è un'epoca in cui la democrazia, come terreno comune di convivenza, vacilla e sembra progressivamente inaridirsi, in cui aumentano la diffidenza (a volte violenta e incivile) contro l'"altro da sé", in cui si tende a chiudersi in piccoli spazi sicuri mentre attraverso *smartphone* e *tablet* si finisce nel tritacarne delle multinazionali del "capitale digitale", a maggior ragione la F.I.C.C., il C.R. sardo e i suoi Circoli devono porsi l'obiettivo non rinviabile di essere una forza attiva di democrazia popolare, che sopravviva alla decostruzione degli impianti socio-politici del Novecento, ma sia anche alternativa a nuove forme semplificate, veloci, immature e scomposte di mobilitazione delle masse. Che metta, insomma, al servizio di questa nuova collettività (apparentemente smarrita e in balia di sentimenti contraddittori) la propria storia e le metodologie elaborate in decenni di attivismo, l'esperienza e la capacità di organizzare, coinvolgere e difendere il pubblico, lo sforzo di entrare in contatto, comunicare e condividere metodi e contenuti con tutte le altre realtà che manifestino il proposito di rendere la nostra società più democratica, più egualitaria, più libera: più umana. ome ricorda la Carta di Tábor al suo primo articolo: *Non vi sarà umanizzazione senza comunicazione.*

la Segreteria
Gigi Cabras, Raffaela Giulia Saba, Valentina Bifulco

l nuovo ufficio di segreteria della FICC - Sardegna:

(Dal verbale della riunione):

"...ELEGGE all'unanimità dei presenti aventi diritto al voto, alle cariche sociali le seguenti persone, le quali accettano: UFFICIO DI SEGRETERIA REGIONALE: CABRAS Luigi, Segretario Regionale (Circolo "Charlie Chaplin"); ALEDDU Raimondo, vice-Segretario Regionale (Circolo "Lampalughis"); PIRAS Silvia, vice-Segretaria Regionale (Circolo "Laboratorio 28").

Diari di Cineclub si complimenta per la riconferma di Luigi e con Raimondo e Silvia per l'investitura e augura a tutti buon lavoro

Noi credevamo (2010) di Mario Martone

Danila Benedetto

Mai titolo fu più azzeccato. *Noi credevamo* di Mario Martone non è un film sul Risorgimento, è un film su una grande illusione. E sulla sua conseguente, cocente delusione. Per questo, la storia narrata potrebbe adattarsi ad ogni epoca. Anche ad oggi. Pensavo di veder rappresentate eroiche battaglie e di vedere incarnati sul grande schermo i personaggi che hanno fatto la nostra storia, le cose insomma che ci raccontavano a scuola. E invece Mazzini, Cavour, Garibaldi sono solo tratteggiati, lontani, una sorta di fantasmi che aleggiano nelle retrovie, nelle vite di tre ragazzi semplici; vite che vengono sconvolte ed innalzate alla massima potenza dalla forza di un ideale, per poi precipitare e frantumarsi insieme con quello. E' la grande storia insomma, vista dal basso e 'da dentro'. E questa intimità si percepisce a pelle, più che dai dialoghi dalle immagini, bellissime: dalle camicie dei giovani rivoluzionari, luminose, quasi abbaglianti nella penombra della prigione, come in quadro del Caravaggio; dal viso della vecchia madre, tutta vestita di nero, che ha nello sguardo la millenaria sopportazione di certe donne del sud mentre sorride impercettibilmente al ritorno di quel figlio ormai sconosciuto, cambiato da eventi per lei incomprensibili; dal collo lungo e diafano della nobildonna che riesce a far vibrare la sua passione politica attraverso il corpo, mescolandola all'eros; dal politico che, dopo l'unità d'Italia, prova il suo sermone davanti al parlamento vuoto ma pieno di sogni infranti. Questo film non racconta, svela e in qualche modo ti fa capire perché ancora oggi il nord non capisce il sud e il sud non capisce il nord, perché la politica è ancora vuota, perché in fondo ancora l'Italia non è unita. Manca il gran finale in stile holliwoodiano: non c'è la catarsi, la liberazione, si esce con l'amaro in bocca. Ma mentre sorseggi un buon bicchiere di vino per riaverti, ti può assalire all'improvviso un sentimento strano, forte, mai provato prima: l'Amor di Patria.

Danila Benedetto

Napoletana di nascita, milanese d'adozione, Danila Benedetto è sempre fuori luogo, essendo considerata napoletana a Milano e milanese a Napoli. Filosofa contemporanea, insegnante socratica e formidabile life coach, vive la vita come nei film che, per questo, ama. È attratta dall'azzurro e dai dettagli.

Ready Player One, Steven Spielberg in cerca del suo Rosebud perduto

Àngel Quintana

Il filosofo Gilles Deleuze nel suo libro *Logique du sens*, dedicato all'artista Francis Bacon, afferma che è necessario tener conto che il virtuale non si oppone al reale, ma a ciò che è attuale. Il virtuale è una realtà fantasmagorica, latente. Nell'universo dell'informatica, la realtà virtuale emerge come un sistema che genera mondi simulati e controllati. Steven Spielberg costruisce col suo ultimo film *Ready Player One* una sorta di favola distopica su un mondo altamente spaventoso, in cui il presente entra in crisi e il virtuale emerge come una potenza che prende forma per trasformare l'esperienza umana. L'azione del film si svolge in un lontano 2044, in un mondo futuristico in cui tutto comincia a rompersi. Non esistono fonti di energia, il mondo vive in una profonda crisi e le persone che si incontrano sono immerse nella miseria fisica e morale. In contrasto esiste un gioco della realtà virtuale conosciuto con il nome Oasis, in cui viene simulato un mondo più grande. Gli abitanti di questo mondo hanno un *avatar* che li sostituisce e che li aiuta ad avere un'altra personalità. Grazie all'*avatar* essi possono vivere ogni tipo di avventura possibile. Il mondo virtuale è, tuttavia, un mondo che può entrare in crisi dopo la morte del suo creato. John Hamilton, il padre di Oasis, è una riproposizione di Steve Jobs, ma per molti versi potrebbe essere anche Charles Foster Kane, il protagonista di *Quarto potere* di Orson Welles. Hamilton muore ma porta con sé un mistero e questo mistero non è *Rosebud* (Rosabella, l'ultima parola che enigmaticamente Foster Kane pronuncia nel momento della sua morte), ma un uovo di Pasqua che è sepolto all'interno degli Oasis. I giocatori devono trovarlo attraverso i loro *avatar*. Prima è necessario però trovare una chiave e solo se scoprono l'enigma degli Oasis possono avere il potere, diventare nuovi dei di un mondo virtuale. Tuttavia, Oasis non è una formula per conquistare il potere, ma una specie di *Rosebud*. Spielberg parte da questa premessa per realizzare un film che non smette mai di interrogarsi sul futuro del cinema di fronte all'ingerenza dell'immagine virtuale, su quel potenziale che il cinema - trasformato in videogioco - può o potrebbe essere e non ha mai finito di diventare. Noi ci imbattiamo prima in un film caratterizzato da un'auto-coscienza referenziale, che riflette sulle virtù e sui pericoli delle immagini che propinerà il futuro. Per realizzare i suoi proponimenti, Spielberg stesso diventa Charles Foster Kane e strappa il simbolo di *Rosebud* dal suo personaggio per trasformarlo in una sorta di enigma dalle origini autobiografiche. L'operazione parte da una premessa interessante che ha molto a che fare con la struttura stessa della storia che propone. Non si tratta di condurre un'indagine per scoprire chi è Hamilton / Spielberg, ma piuttosto di partire dall'essenza della favola e dai suoi processi di mutazione nei videogiochi. Gli *avatar* degli Oasis devono superare tre test come nelle storie per bambini, una volta superati possono scoprire il segreto. Che significato hanno questi tre test? I tre livelli di una storia per bambini o i tre livelli che devono essere superati per vincere la partita? In che misura la *fiction* interattiva dei videogiochi non può essere altro che una passeggiata attraverso una foresta narrativa, in cui ciò che è importante non è altro che la possibilità di immergersi in diversi mondi possibili? Possono questi mondi possibili poi sostituire la realtà empirica? Spielberg cerca di rispondere a tutte queste domande attraverso un film che gioca con l'immagine analogica e l'immagine animata. Il mondo dei videogiochi appare come un mondo proiettato attraverso la tecnica della *Motion Capture*, il *Mocap*, la registrazione dei movimenti per l'analisi immediata o differita, in cui l'universo della riproduzione finisce per dominare tutto e dove nient'altro esiste oltre i limiti della finzione stessa. Il mondo analogico è un mondo in crisi che rimanda al passato, ma che si riferisce anche all'umano, a un tempo in cui le immagini potevano nascondere un mistero. Mentre nel mondo virtuale ciò che veramente importante è essere in grado di raggiungere l'obiettivo per vincere, nel mondo di oggi ciò che conta non è la vittoria, ma essere in grado di recuperare l'esperienza che è stata messa in crisi da un mondo dell'immagine. Spielberg non esita a stabilire una dialettica costante di un gioco in cui le immagini non hanno il mondo come riferimento, poiché le immagini non cessano di riferirsi ad altre finzioni. Sembra quasi che il simbolo di *Rosebud* di Spielberg sia rimasto nascosto in qualche angolo degli anni ottanta, quando Indiana Jones cercava la sua arca perduta e *ET* voleva ritornare nella sua casa galattica. Gli anni Ottanta sono stati il mondo dell'eterna adolescenza, furono un periodo in cui il cinema invitava la discoteca a introdursi nei film inventando il mito di John Travolta con le sue febbri del sabato sera. Erano anni in cui le ragazze ammiravano le commedie di John Hughes e Tom Cruise era il protagonista delle persecuzioni aeree di *Top Gun*. In questo mondo costruito sui ricordi, Spielberg non cade nella trappola della nostalgia. Gli anni Ottanta sono stati un universo originale da cui provenivano i primi videogiochi popolari di *Atari* e la storia della loro immensa sepoltura nel New Mexico. Ma gli anni ottanta furono anche gli anni del terrore sullo schermo posseduto dall'enigmatico hotel di *The shinning* di Stanley Kubrick, che Spielberg rende omaggio in una delle scene più deliranti di *Ready Player One*. Il viaggio cinematografico a cui ci invita Spielberg è affascinante, sia per ciò che esplora sul piano estetico, ma anche per il modo in cui riflette sulle immagini. Il film, che all'apparenza sembra di semplice intrattenimento, funziona per tutto quel che racconta fino a farci scoprire che chi ha nascosto l'uovo di Pasqua è il regista stesso. È certo che *Ready Player One* è una sorta di riflessione autobiografica sui percorsi che hanno portato Spielberg a impegnarsi sull'esplorazione dei multipli aspetti riferiti alle immagini. Nel passaggio che va dagli effetti meccanici di *Jaws*, (*Lo squalo*, 1975) fino alle maschere digitali di *Ready Player One*, molte cose sono successe. Alla fine di questo suo viaggio, sembra quasi che abbia paura di riconoscere che qualcosa di mostruoso è stato forgiato a seguito del desiderio dell'industria cinematografica di costruire un sistema dell'immagine virtuale. Il bambino, come Charles Foster Kane non ha mai avuto un'infanzia, che si rifugia come un giovane *Peter Pan* nell'eterna adolescenza e che riesce finalmente a raggiungere la vecchiaia. Probabilmente, la risposta autentica al problema dell'utilizzo delle immagini risiede nella possibilità stessa di ammettere che è giunto il momento di chiedersi come sia possibile tornare ai piaceri della finzione / spettacolo all'interno di un universo digitale in cui l'immagine sembra sempre tendere verso la finzione permanente.

Àngel Quintana

Traduzione dal catalano di Marco Asunis

Lettera aperta al Sindaco di La Spezia - La Spezia Short Movie – Festival Internazionale del Cortometraggio

Lettera aperta al sindaco di La Spezia - La Spezia Short Movie

Sul numero scorso di **Diari di Cineclub** n. 60 pag. 12 | Aprile, abbiamo pubblicato una lettera aperta al sindaco Pierluigi Peracchini perchè era stata notata l'assenza dell'Amministrazione comunale all'importante manifestazione con numerosi ospiti internazionali e la presenza di un maestro come il regista Gianni Amelio a cui è stato consegnato il premio alla carriera. Erano anche presenti tre Consoli oltre che un gran bel pubblico. Abbiamo chiesto la replica al Sindaco, è pervenuta quella dell'Assessore alla Cultura, Cooperazione Internazionale, Promozione della Città, Paolo Asti che pubblichiamo volentieri. Pronta la decisa controreplica da parte degli organizzatori Paola Settimini e Daniele Ceccarini

Risposta dell'Assessore Paolo Asti

Paolo Asti

Premesso che la mia assenza alla premiazione a "La Spezia Short Movie" è stata causata dal mancato invito da parte degli organizzatori, voglio precisare che l'attenzione per la manifestazione per l'evento l'amministrazione a guida Pierluigi Peracchini l'ha mostrata fin dal settembre dello scorso anno, ricevendo gli organizzatori e assicurando il sostegno delle spese per la sua realizzazione. Le amministrazioni però non sono un bancomat capace di pagare prestazioni o elargire contributi senza il rispetto delle regole previste e dai regolamenti in vigore. Infatti, a fronte di una disponibilità del mio assessorato di far fronte a una contribuzione (nella funzione massima proporzionata sulle spese generali), che dopo l'assegnazione sarebbe stata materialmente disposta entro la fine dell'anno, gli organizzatori hanno rifiutato vantando la necessità di un incasso immediato, che la normativa relativa ai contributi per le attività culturali non permette. A questo punto la disponibilità di un aiuto economico è passata attraverso il pagamento di beni e servizi così che l'amministrazione, come nel caso di altri eventi culturali, avrebbe fatto fronte ad alcune importanti spese vive. Purtroppo, non è stato possibile accogliere la richiesta di pagare tre biglietti aerei per il viaggio di ospiti dall'Albania all'Italia e viceversa, per la somma complessiva di 1.500,00 in quanto alle amministrazioni è vietato pagare biglietti aerei, da e per l'estero, se le stesse non compaiono come coorganizzatrici. Appare poi evidente che nel momento in cui la contribuzione o il pagamento di beni e servizi supera la marginalità dell'importo complessivo, l'ente contribuente non può conseguentemente essere marginale rispetto all'evento stesso. Due esempi sono il Festival di San Remo e quello del Jazz della Spezia in cui, visto i contributi dei rispettivi comuni, la presenza istituzionale non è al pari di sponsor ma di coorganizzatore sia pur nella salvaguardia della titolarità dell'evento da parte di chi lo ha ideato e lo dirige. Anche questo tipo di impostazione è stata rifiutata ampiamente dagli organizzatori. In merito alla mancata gratuità della Mediateca anche questa informazione è da smentire. L'uso della mediateca è stato gratuito (180 €), il costo pagato dagli organizzatori è stato quello del servizio di un professionista nella funzione di proiezionista (risorsa che il comune non possiede) e la cooperativa che svolge il servizio di apertura e chiusura (€61). A fronte di tutto questo il Comune ha comunque sostenuto le spese di straordinario del personale che era presente, anche la domenica mattina, durante l'evento. In ultimo all'invito giunto al Sindaco di presenziare alla premiazione, il capo di gabinetto ha risposto motivandone l'assenza per impegni istituzionali non derogabili. Detto tutto questo resta la massima disponibilità da parte dell'amministrazione comunale a farsi promotrice e a dare sostegno alle iniziative che vedranno il cinema, in tutti i suoi aspetti, protagonista nella nostra città.

Paolo Asti
Assessore alla Cultura del Comune della Spezia

Nato alla Spezia nel 1964, già vice presidente della Fondazione Regionale per la Cultura e lo Spettacolo (2008 al 2013), consigliere provinciale dal (2002 al 2007) consigliere comunale dal (2007 – 2012), ha approfondito l'esperienza compiuta in ambito culturale, (eventi realizzati a New York, Los Angeles, Stoccolma, Strasburgo, Bruxelles) con un Master in "Arts & Cultural Skills for Management" alla Luiss Business School. Presidente dell'Associazione Amici del Jazz della Spezia, è stato tra gli organizzatori dell'edizione del 2010 dell'Italian Jazz Days. Nell'aprile scorso è stato nominato dalla Regione Liguria nel comitato scientifico della Mediateca Regionale Ligure. Deleghe: Cultura, Turismo, Toponomastica, Gemellaggi, Cooperazione Internazionale, Promozione della Città

Controreplica degli organizzatori de La Spezia Short Movie

Paola Settimini

Daniele Ceccarini

Quanto dichiarato dall'assessore Paolo Asti non corrisponde a realtà. Già dal mese di luglio del 2017 abbiamo cominciato ad avere scambi telefonici, e-mail, whatsapp e incontri diretti con l'assessore, il quale aveva garantito verbalmente il contributo richiesto (3000 euro) per la realizzazione del La Spezia Film Festival 2018. Come dimostrano i messaggi whatsapp ed e-mail che noi possiamo esibire l'assessore é stato tenuto informato di tutti gli sviluppi della manifestazione, dal nostro viaggio a Tirana (novembre 2017) ai contatti con gli ospiti. É stato anche più volte richiesta un'introduzione a firma del Sindaco Pierluigi Peracchini e dell'assessore da inserire nelle prime pagine del catalogo, così come fanno tutti gli amministratori che in qualche modo appoggiano una manifestazione. Il problema si è posto quando abbiamo richiesto la delibera con l'impegnativa di spesa. La manifestazione di volontà di un ente pubblico avviene tramite una delibera, le parole non sono manifestazione di volontà di un Comune. Quindi non abbiamo chiesto un contributo 'tipo bancomat' ma una delibera secondo i canoni del diritto amministrativo. Anche perché ormai eravamo molto a ridosso dell'evento (dicembre e gennaio). Non ricevendo le risposte sollecitate più volte entro la data stabilita per la stampa del catalogo e del materiale promozionale abbiamo lo stesso realizzato il nostro evento. Vorremo puntualizzare inoltre che come organizzatori abbiamo pagato i 180 euro al protezionista che comunque avrebbe pagato il comune per sua scelta è non per necessità. Infatti quando si affitta detto spazio i dipendenti Dovrebbero garantire il buon funzionamento delle proiezioni. Se il comune ha preferito pagare un esterno noi lo abbiamo pagato al posto suo solo perché ci è stato richiesto esplicitamente di pagare lui al posto dell'affitto. La domenica, infine, non è stato pagato nessuno straordinario dal comune ai suoi dipendenti visto che non c'erano. Nella giornata di domenica, infatti, la mediateca è stata aperta alle ore 16 e non di mattina, e chiusa alle ore 19, dal dipendente della cooperativa esterna da noi pagato (61 euro appunto). Come dimostra la mail dell'11 febbario (h. 09:02) abbiamo inoltre mandato l'invito al Sindaco. Normalmente quando un Sindaco é impossibilitato a partecipare ad un evento incarica un assessore a fare le sue veci. E la presenza del Sindaco alla serata in cui sarebbe stato conferito il Premio alla Carriera a Gianni Amelio era stata confermata dal suo capo di gabinetto Giarelli nel corso della telefonata avvenuta il giorno precedente. Riteniamo infine che l'assessore Asti dovrebbe essere più preciso nell'inviare il suo curriculum, perché master é un titolo accademico che può conseguire un laureato. 'Art e cultural skills for management' era un corso a pagamento e a moduli e non un master, presso la Luiss Businnes School.

Paola Settimini e Daniele Ceccarini
Gli organizzatori

2001 - Odissea nello spazio

Il capolavoro di Stanley Kubrich, uscito nel 1968, ha compiuto 50 anni e sarà presentato – in una nuova, splendida edizione – nel prossimo Festival di Cannes

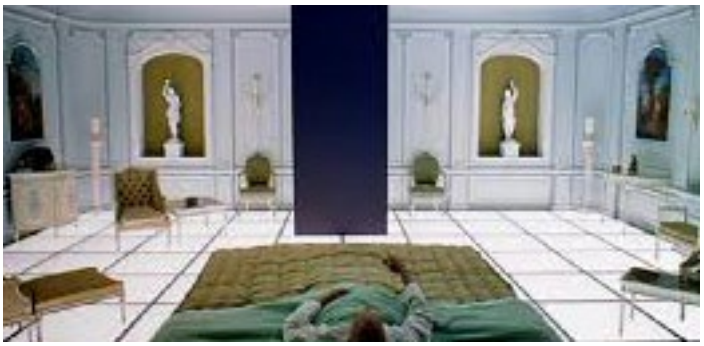
Nino Genovese

Agli albori dell'umanità, nelle desolate lande dell'Africa, un gruppo di scimmie, divenute quasi ominidi, vive in una grotta; a un certo punto, la loro attenzione è attirata dalla misteriosa comparsa di un grande, verticale parallelepipedo, un monolite (o monolito che dir si voglia) nero, emanante strane radiazioni, cui, spinti dalla curiosità, si avvicinano, toccandolo con cautela e circospezione. Poco tempo dopo, una di queste scimmie stacca un osso dalla carcassa di un animale e con esso comincia a colpirla con violenza e a distruggerla; utilizza, poi, l'osso per uccidere altri animali e procurare più facilmente il cibo a sé e alla comunità; in seguito, però, entrata in urto con altri del suo gruppo, colpisce ed uccide anche un suo simile, dando l'avvio ad una violenta lotta "fratricida". Quindi, lancia l'osso nel cielo ed esso – con un'incredibile ellissi, con un salto di milioni di anni – si trasforma in una grande astronave che danza nello spazio, sulle note del *Bel Danubio Blu* di Johann Strauss. È la grandiosa, memorabile scena iniziale di un film anch'esso memorabile, ormai entrato nel mito: *2001 - Odissea nello spazio*, diretto da Stanley Kubrick. Non solo il più grande film di fantascienza mai girato (come è stato definito), ma un film molto complesso e profondo, che si presta a diversi livelli di lettura. Quello più semplice è la storia "letterale" della missione di un'astronave che viaggia nello spazio diretta verso il pianeta Giove. Infatti, nel 1999, sulla Luna, è stato trovato un monolite, che, improvvisamente, lancia un segnale indirizzato verso il pianeta Giove. Diciotto mesi dopo, nel 2001, l'astronave "Discovery One" si dirige verso il pianeta, con a bordo due astronauti, Frank e David, tre ricercatori ibernati e un computer di nuova generazione, HAL 9000, in grado non solo di controllare il funzionamento di tutta l'astronave, ma anche di dialogare e interagire con gli astronauti. Quando il computer, che avrebbe dovuto essere infallibile, segnala un guasto, assolutamente inesistente, in uno degli elementi esterni dell'astronave, i due astronauti, preoccupati per il grave errore di Hal, decidono di disattivarlo. Accortosi della loro intenzione, Hal uccide Frank e i tre astronauti ibernati; ma David riesce a salvarsi e a distruggere il computer, apprendendo, in tal modo, il vero scopo della missione (raggiungere Giove per scoprire il mistero del monolite); quindi, trasportato in una nuova dimensione spazio-temporale, si troverà in un misterioso ambiente, in cui vedrà se stesso invecchiare, morire e rinascere a nuova vita. Se questo è il semplice racconto della trama "esteriore" del film, esso, già di per sé, ci fa comprendere quali e quante possano essere le interpretazioni molto più complesse che in esso si possono individuare, di carattere allegorico, filosofico, religioso, morale, politico, che hanno riempito pagine e pagine di articoli, saggi, libri. Ma che – possiamo aggiungere – lasciano il tempo che trovano, nella misura in cui è stato lo stesso Kubrich ad affermare che ognuno è libero di interpretare il film a modo suo. Certo, esso si può spiegare più facilmente alla luce del romanzo omonimo che – nello stesso periodo in cui veniva girato il film, a cui stava pure collaborando – venne scritto dal noto autore di fantascienza Arthur C. Clarke (autore, fra l'altro, anche del racconto *La sentinella*, considerato l'embrione della storia), in cui lo svolgimento degli eventi e il loro significato risulta più chiaro e comprensibile. Ma il film di Kubrich – oltre a raccogliere e sintetizzare le tematiche dei suoi film precedenti e successivi (la guerra, la violenza e la malvagità umana, l'inquietudine, il mistero che ci circonda, il significato della vita, della musica e dell'arte, il rapporto con la civiltà tecnologica, ecc.) – più che essere "spiegato" , a mio avviso , va visto come una sorta di "sinfonia" audiovisiva, che accorpa – in un *unicum* indistinto – colori, immagini, visioni, suoni e musiche, come un affresco di grande impatto visivo, che non può lasciare indifferenti e sintetizza mirabilmente tutta la storia dell'umanità, dalla sua apparizione sulla terra all'esplorazione dello spazio e alla ricerca di un mistero insondabile: quello dell'esistenza, del suo significato, del rapporto con esseri superiori e con Dio (intendendo tale termine nel suo significato più ampio e onnicomprensivo), fino alla "rinascita": come si vede nell'ultima, anch'essa famosa (ed ancora più criptica) scena dell'unico astronauta sopravvissuto della navicella spaziale, che – con un salto incommensurabile nello spazio e nel tempo – si ritrova proiettato in una misteriosa camera, addobbata in stile Impero (o neoclassico che dir si voglia), in cui muore e – davanti alla luce del monolite – rinasce, diventando il "Bambino-delle-Stelle" ("Star-Child"); il tutto con l'accompagnamento musicale delle note iniziali del Poema sinfonico di Richard Strauss *Così parlò Zarathustra*, a dimostrazione del collegamento con l'«Oltreuomo» di Friedrich Nietzsche (filosofo amato da Kubrich) e della sua celebre opera, nella quale si racconta della discesa del profeta Zarathustra tra gli uomini per insegnare loro a divenire autenticamente liberi, "nuovi uomini". *2001 Odissea nella spazio* è il film di Hal 9000, che non è solo un computer molto sofisticato, ma una vera e propria intelligenza artificiale, capace anche di provare sentimenti ed emozioni; è il film del misterioso, inquietante monolite, il perfetto parallelepipedo nero, che compare all'inizio del film e poi sulla Luna e nella scena finale, in una sorta di "circolarità" sancita anche dall'accompagnamento musicale. Anch'esso ha dato adito a molteplici

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

interpretazioni, anche se il romanzo coevo spiega che si tratta della rappresentazione di una potenza superiore, aliena, che manifesta la sua presenza nel mondo ancora barbaro per influenzarne (non sempre positivamente) l'evoluzione. Così – alla luce di questo monolite – la scimmia scopre che l'osso può essere uno strumento molto utile per procurarsi il cibo; ma, poi, si accorge che può utilizzarlo come un'arma con cui uccidere i suoi "nemici"; uno strumento di guerra, dunque, in cui il più forte, con la violenza, riesce a sopraffare e ad eliminare il più debole, esprimendo il suo senso di sopraffazione, il suo desiderio di potere, tipico dell'uomo di tutti i tempi: che ha realizzato meravigliose opere nel campo della tecnica, dell'arte, per il progresso e il bene dell'umanità, ma ha anche sparso fiumi di sangue, con l'uccisione di milioni e milioni di esseri umani, quasi sempre del tutto incolpevoli, con quelle guerre spietate ed inutili che – non dimentichiamolo! – vi sono sempre state, ininterrottamente nel corso del tempo, e continuano ancora oggi a macchiare il volto "civile" dell'umanità.Si tratta anche di un film "profetico": basti pensare che, nel 1968, quando fu girato, i computer erano stati inventati da poco e uno di essi, con una memoria inferiore a quelli dei nostri più piccoli, occupava un'intera stanza; che l'uomo non aveva ancora compiuto il suo primo viaggio sulla luna (che sarebbe avvenuto il 20 luglio 1969); che i viaggi interplanetari erano ancora un sogno di non facile realizzazione: ed è ancora così, a 50 anni dall'epoca in cui fu realizzato il film e a 17 anni dal futuro in esso immaginato, molto diverso da quello che è veramente avvenuto, anche se i progressi tecnologici sono stati veramente tanti. Eppure, molti scienziati sostengono che se i programmi spaziali degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica fossero stati rispettati, mantenendo il ritmo previsto da Kubrich, molte delle soluzioni "fantascientifiche" ipotizzate nel film si sarebbero effettivamente realizzate!...Al di là di queste considerazioni, rimane questo stupendo film di Kubrich, che, costato circa 12 milioni di dollari di 50 anni fa, ha più che centuplicato i suoi incassi, grazie anche ai suoi periodici "ritorni", favoriti dalle nuove tecnologie digitali; ebbe quattro candidature agli Oscar, anche se vinse poi solo per gli "Effetti speciali" (una vera incomprensione da parte dei giudici di quell'anno), ma successivamente conquistò tanti altri Premi importanti; nel 1999 è stato giudicato «culturalmente, storicamente o esteticamente rilevante» dalla "Library of Congress" e, come tale, inserito nella lista delle pellicole da salvare e preservare dall'usura del tempo, a futura memoria, nel "National film Registry"; ed è un film che ha dato adito a una serie infinita di articoli, saggi, libri, imitazioni, videogiochi, fumetti e parodie. Inoltre, ha anche generato qualche "leggenda". Sappiamo tutti che molti hanno ipotizzato che lo sbarco del primo uomo sulla luna non sia mai avvenuto e che le immagini che abbiamo visto sono frutto di una ricostruzione fittizia abilmente realizzata in studio. Ebbene, sembrerebbe che Kubrich, entrato in rapporto con la Nasa durante la lunga e laboriosa lavorazione del film, avrebbe "barattato" l'uso di alcune tecnologie avanzatissime (lenti e cineprese di avanzata costruzione) in cambio di una ripresa in studio del famoso allunaggio del 1969, di cui la Nasa si sarebbe eventualmente servita qualora l'impresa fosse andata male: come ricordano anche alcuni film, tipo *Operazione luna* di William Karel e *Capricorn One* di Peter Hyams. Essendo uscito negli Stati Uniti, a Washington, il 2 aprile 1968 e in Italia il 12 dicembre, quest'anno, dunque, si festeggia il 50° anniversario di questo film memorabile, un capolavoro assoluto della storia del cinema, che, a mezzo secolo da quello storico "debutto", torna in sala grazie al 71° Festival di Cannes (che si svolgerà dall'8 al 19 maggio), che lo riproporrà sabato 12 maggio, nell'ambito della sezione "Cannes Classic", storicamente dedicata ai capolavori della settima arte; il film – alla presenza anche di Katharina Kubrick, figlia del grande cineasta – sarà "ufficialmente" presentato dal regista Christopher Nolan (grande ammiratore di Kubrich), che ha curato in prima persona, lavorando a stretto contatto con il team di Warner Bros. Pictures, la masterizzazione della pellicola, dando vita a un'edizione in 70 millimetri (la più vicina possibile al non più esistente Cinerama, con cui era stato girato), realizzata con nuovi elementi di stampa ottenuti dal negativo originale e priva di trucchi digitali, effetti rimasterizzati, modifiche e revisioni di sorta, in modo da ricreare l'esperienza vissuta al cinema dagli spettatori nel 1968. Tra i quali – se mi è consentito un ricordo personale – c'ero anch'io: lo vidi per la prima volta sul grandissimo schermo dello stupendo Cinema-Teatro Savoia (poi ignobilmente distrutto dalla speculazione edilizia) della mia città, Messina, accompagnato da un foglietto esplicativo, che i distributori pensarono bene di distribuire agli spettatori per "spiegare" il film ed evitare di lasciarli troppo "disorientati" sul suo significato. Ed invece le spiegazioni sono superflue, se non del tutto inutili, quando si tratta di opere come *2001 - Odissea nello spazio*: un film destinato a restare nella storia del cinema mondiale, attualissimo anche oggi: come lo sono i capolavori immortali di tutti i tempi e di tutte le epoche, che non hanno età e non invecchiano mai!...



Nino Genovese

I Medici in tv. Passioni e drammi di un'epoca

Storia di una dinastia in uno sceneggiato di pregio

Giacinto Zappacosta

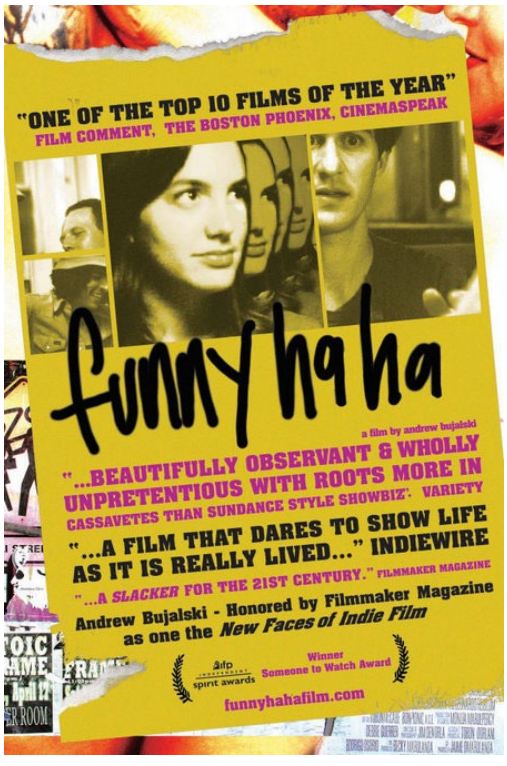
Annabel Scholey, Dustin Hoffman, Richard Madden, solo per citare alcuni attori, hanno dato ottima prova di sé nello sceneggiato "I Medici", di recente riproposto dalla Rai. Gli indici di ascolto e di gradimento testimoniano della sete di cultura presso il grande pubblico, più interessato alle vicende di Giovanni, Cosimo, Piero e Lorenzo de' Medici o della bella Contessina de' Bardi che non alle idiozie propinate dall'Isola dei famosi. E dicono pure come un'azienda pubblica, a colmare il vuoto ideale che assale specie le nuove generazioni, possa e debba creare prodotti di qualità che rimangano nel tempo. Nel complesso, la serie tv, a parte qualche errore storico evidenziato da un attento critico, ad esempio le barbe ospitate sui volti dei personaggi, viceversa inesistenti nella realtà, o qualche incongruenza spazio-temporale, riesce a rendere, con dovizia di particolari, il clima della Firenze e dell'Italia dell'epoca, in un periodo percorso da slanci, passioni, creatività, ma anche da tragedie, lacerazioni sociali, guerre e spesseggianti assassinii. In ogni caso, ed il fatto è significativo, la cultura sembrava aver preso dimora nei palazzi del potere, nei quali incombeva l'incubo della pugnalata alla schiena e dell'episodio di sangue, ma pure aveva luogo la creazione letteraria ed artistica. Limitandoci alla sola Firenze, nello stesso periodo dimorarono in riva all'Arno Filippo Brunelleschi, Niccolò Machiavelli, Leonardo da Vinci, Francesco Guicciardini, Agnolo Ambrogini detto il Poliziano. L'elenco, ampiamente incompleto, rimanda ad un tempo in cui, mutuando da situazioni a noi più vicine, potremmo affermare che la cultura fosse al potere. L'espressione probabilmente più alta, forse, del felice connubio tra filosofia e politica, tra sapere ed impegno civico è nelle parole di Angelo Segni: "Donato Acciaiuoli, cittadino fiorentino, governando la Repubblica attese alla filosofia, e filosofando governò la Repubblica". È l'umanesimo, specie fiorentino, con i suoi ideali, consegnato con sobrio dire nella "Vita di Donato Acciaiuoli". A Firenze, ed è un altro dato importante, all'interno del Palazzo della Signoria si decideva, senza il soccorso di una commissione di esperti, come siamo avvezzi a fare ai nostri giorni, quale fosse il miglior bozzetto o il miglior progetto in vista dell'ennesima opera che di lì a breve avrebbe abbellito la città. "I Medici", produzione italo-inglese, ti dà il senso del dramma vissuto nell'Italia di mezzo millennio fa, per certi versi non dissimile da quelli nei quali ci dibattiamo ai nostri giorni, in cui la bellezza viveva fianco a fianco con lo stillicidio di miserie morali, di puntigliosità partigiana, di fazioni che si affermavano per mera reciproca volontà di contrapposizione. La cupola del Brunelleschi, tuttora la più grande mai costruita in muratura, che va edificandosi a fatica, viene benedetta con solennità nel mentre messer Cosimo de' Medici, avendo a fianco una moglie che mal tollera, vede realizzato a suo pro, per averlo commissionato a suon di danaro contante, un assassinio che oggi definiremmo politico. Il segno della Croce, gesto pubblico e solenne del futuro signore della ricca Firenze, convive con le congiure e col sangue dei vinti. Niente che possa scandalizzare noi uomini del XXI secolo, sia chiaro, adusi a ben altre turpitudini. Lo iato tra noi e il passato risiede piuttosto nella mancata percezione del bello, al contrario perseguito e costantemente ricercato nel nostro Rinascimento, periodo storico che solo di recente la critica colloca e riguarda più come continuità rispetto all'Evo di Mezzo che quale lasso temporale avulso nei riguardi di Dante e dei suoi contemporanei, capaci di creare, se non altro, le condizioni per la immensa e straordinaria fioritura delle arti, in ogni settore, e delle lettere. Quello che noi frettolosamente definiamo medioevale vive, come mostrato nell'adattamento televisivo, in una religione, la cristiana, che innerva ogni espressione della realtà umana, dandole finalità, colore, anima e contenuti. Il gotico, diffusosi a partire dal XII secolo in tutta Europa, caratterizzandola come continente, fa spazio ad altre forme espressive che non annullano le precedenti, ma le esaltano e le ravvivano in una continua ricerca estetica, che ha sempre contraddistinto la cultura italiana. In particolare, nell'arte rinascimentale non viene meno il senso del sacro, che anzi, nella Firenze dei Medici come altrove, continua a sostenere l'ispirazione di generazioni intere. Nasce così a Firenze la signoria, nel tramonto di forme repubblicane non più proponibili (ne ebbe chiara coscienza il Machiavelli), e si afferma una dinastia, quella dei Medici, nella quale i contemporanei più avveduti intravvedevano le possibili scaturigini di un'unità politica della Penisola, unico argine, come anche nella visione dantesca, contro le dissanguanti lotte fratricide e l'invasione di stranieri sempre più arroganti. Le speranze, come noto, andarono abbondantemente deluse. Spiace dirlo, ma i problemi, gli stessi, sono ancora sul tappeto.

Giacinto Zappacosta

Mumblecore – L'ultimo genere americano

Andrea Fabriziani

Quando *Lady Bird* di Greta Gerwig uscì nelle sale in Italia, il 1 marzo di questo anno, era già passato, nei mesi precedenti, attraverso le più importanti premiazioni e festival quali il Telluride a settembre 2017 e il Toronto Film Festival. Il film era stato anche candidato a cinque premi Oscar, tra cui il premio per il miglior regista a Greta Gerwig: esordiente nel panorama registico americano e quinta donna ad essere nominata per la prestigiosa statuetta, dopo Lina Wertmuller, Jane Campion, Sofia Coppola e Kathryn Bigelow. È proprio lei, la ragazza di Sacramento, che dà al *Mumblecore* una nuova dimensione, quella femminile, in cui una donna si pone per la prima volta dietro la macchina da presa. Ma cos'è il *mumblecore*? Nella penisola gli studi e gli approfondimenti su questo genere di nicchia del cinema indipendente americano, scarseggiano. Emiliano Morreale ne parlò per il Sole 24 Ore, e fu uno dei primi a farlo in maniera ufficiale. Per definizione, per quanto possa essere vaga, si tratta di un genere o un movimento nato negli Stati Uniti nei primi anni del nuovo millennio, quando le Major si dimenticarono del cinema indipendente, costringendo giovani autori a cercare individualmente i fondi per le proprie opere. In quel periodo, Andrew Bujalski, giovane regista di Boston, decide di voltare le spalle a Hollywood e di realizzare autonomamente il proprio film, da lui scritto e diretto. Si tratta di *Funny Ha Ha* (2002), una commedia che vede protagonista una ragazza, Marnie, appena diplomata e in cerca di un lavoro e un ragazzo. Ci sono già molti degli elementi principali del cinema *mumblecore*: riprese veloci, in genere per la durata di pochi giorni, in digitale e perlopiù in interni, il budget pari a zero, un cast di attori non professionisti, una storia *female lead* con tematiche sentimentali o familiari, dialoghi molto fitti e spesso improvvisati su di un canovaccio. Sono proprio i dialoghi a dare il nome al movimento: *mumble*, che in inglese indica il borbottio o il farfugliare, *core*, ovvero il nucleo, l'anima, il nocciolo. Lo stesso Bujalski, in un'intervista del 2005 per IndieWire afferma che il *mumblecore* non dovrebbe essere considerato un movimento vero e proprio solo perché si tratta di un mucchio di film basati sulle interpretazioni e realizzati da un mucchio di giovani quasi idealisti. È evidente, però, che mentre l'industria cinematografica americana affrontava la crisi e affossava il cinema indipendente, il cinema di Bujalski era l'unico che prendeva piede davvero nelle file degli autori indipendenti. Con evidenti influenze del cinema di John Cassavetes, necessità espressive simili a quelle del Dogma 95 di Van Sant e Vinterberg o a quelle della *Nouvelle Vague*, Bujalski mette in scena la storia di una ragazza dalle ambizioni piatte e modeste, avvolte nel grigiore. Allo stesso modo, anni dopo, Lady Bird, la protagonista dell'omonimo film interpretata da Saoirse Ronan, sembra fluttuare nell'etere fatto di genitori problematici, un liceo che la annoia ed una città che sembra non fare altro che spingerla lontana da sé, verso New York. L'insofferenza e la voglia di crescere come in un classico *coming of age movie* americano,



Saoirse Ronan e Greta Gerwig

porta la protagonista almeno a desiderare di viaggiare e cambiare vita, come se le premesse originarie del *mumblecore* si fossero, in qualche modo, evolute. In epoca più recente, un altro regista del movimento, Lynn Shelton, realizza un film dal titolo *Humpday*, presentato al Sundance e distribuito anche nelle sale italiane nel giugno del 2010. I protagonisti sono due amici che vivono la loro amicizia stretta (quella che in America chiamano *bromance*) e decidono di realizzare un film. Tra i due attori compare Mark Duplass, attore, produttore e sceneggiatore tra i capifila del movimento insieme a suo fratello Jay. Lo stesso Mark Duplass è interprete di numerosi film del genere: dal citato film di Shelton a *The Puffy Chair* (2005) con il quale esordisce alla regia insieme al fratello, da *Hannah Takes the Staires* (2007) di Joe Swanberg, in cui compaiono come attori Andrew Bujalski e Greta Gerwig, fino a *Lo stravagante mondo di Greenberg* (2010) di Noah Baumbach che due anni più tardi realizzerà *Frances Ha*, film con Greta Gerwig come protagonista sceneggiatrice e che diventerà uno dei maggiori successi internazionali del genere. Le numerose connessioni e collaborazioni tra queste personalità sembrano avvicinare per certi versi il cinema *mumblecore* ad un tipo di cinema che gli stessi statunitensi avevano visto con i *Movie Brats*, Spielberg, De Palma, Lucas, Scorsese e Coppola, un gruppo di autori della stessa generazione, disposto alle collaborazioni, con esperienze, formazione ed esordi simili e che nasce e cresce insieme. E la cosa non sembra finire, o averne minimamente intenzione: Joe Swanberg nel 2016 crea per Netflix una serie dal gusto tipicamente *mumblecore*, *Easy*. Un altro tassello aggiunto ad un mosaico già ampio e variegato, ancora in evoluzione, decisamente unico nel cinema indipendente, da sempre il più interessante del panorama americano.

Andrea Fabriziani

L'uomo, la bestia, la virtù (1953): il velo ipocrita del perbenismo

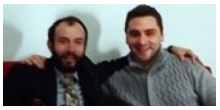
La pellicola su testo pirandelliano (per la regia di Steno, con Totò) rinvenuta in una teca dopo quasi mezzo secolo

Demetrio Nunnari

Il cinema italiano conosce nell'immediato secondo dopoguerra un inatteso *revival*. Rossellini mette a nudo, in *Germania anno zero* (del '48), i mostri del sonno della ragione, e De Sica le miserie del quotidiano in *Ladri di biciclette*. Ma la gente ha bisogno di distrarsi, di pensare ad altro, ed arriva - di lì a poco - *Catene*, dramma sentimentale con un Amedeo Nazzari dannato e conturbante come nessuno mai. Anche il timido cenno ad un sorriso e la ritrovata leggerezza di vivere tornano ad increspare i volti. La Ponti – De Laurentiis cavalca dunque l'onda, e mirando a qualcosa di leggero ed autorevole al tempo stesso mette in piedi un curioso *pastiche*. Tecnica a colori, stelle di prima grandezza, testo pirandelliano, scenografia "corale". Pare esserci tutto, eppure *L'uomo, la bestia e la virtù* (come già l'omonimo letterario nel lontano '19) è accolto ai botteghini con un tiepido successo. Insorgono persino gli eredi dello stesso Pirandello, a causa di presunte e irriverenti divergenze dall'originale. Ottengono il ritiro della pellicola che, finita in una teca, ne vien fuori – gravemente compromessa - allo scadere dei diritti legali, quarant'anni più tardi. Il colore è ormai andato; audio ed immagine inficiati in molti passi. Ma andiamo con ordine. Costiera amalfitana. Il maestro Paolo De Vico (Totò) impartisce lezioni private al piccolo Nonò e lezioni d'amore ad Assunta (Viviane Romance), madre del bambino e moglie del capitano Perella (Orson Welles), rude marinaio spesso dimentico dei doveri coniugali. Un'improvvisa voglia di *champagne* e la nausea persistente non lasciano dubbi: la donna è in dolce attesa e, visto che il frivolo consorte è via da mesi, il problema si fa serio. Paolo si rivolge all'amico dottore (Mario Castellani) che, assieme al fratello farmacista, risolve senza indugio col "Vigoril", potente afrodisiaco. Giunge difatti notizia che il Perella attraccherà in giornata - col solito carico di panni sporchi – per levare l'ancora il mattino dopo. Invitato a cena alla bisogna, il giuda farà omaggio al capitano d'una torta alla panna, cioccolato e Vigoril, e - se la notte porta consiglio - l'onore sarà salvo e il collo pure. Intanto, Assunta, cercando di rendersi appetibile, si acconcia come una dama dell'Ottocento tutta pizzi e merletti. Ci pensa allora il suo Paolino ad armarsi di *maquillage* e farne una maliarda «come quelle del cinematografo». Il risultato è allucinante: la sventurata ha adesso il volto di Bettie Page, procace icona del cinema erotico americano, e non v'è tempo per rimediare. La sera, a tavola, il rabbioso Perella non regge né quella faccia da trivio né i deliranti sermoni del professore su vizi e castità. L'uno è messo all'uscio, e l'altro se ne va a dormire. Ma non prende sonno. Riappare in cucina e – datosi alla contabilità domestica – fa fuori mezza torta e si rintana in camera. Il tutto volge al meglio, e gli amanti si danno all'occasione un segnale convenuto: un vaso di gerani in bella mostra sul poggiolo. Qualche ora dopo, un'indigestione tormenta il selvatico lupo di mare che, in cerca di un peptico, scorge Assunta nel suo letto, struccata e provocante per davvero. Il miracoloso medicamento pensa a fare il resto. All'alba, col De Vico sotto il balcone, di gerani neanche l'ombra. Perella lo intravede e lo invita a far la pace davanti a un buon caffè. Assunta li raggiunge in salotto, e con fare sornione chiede a Paolo di aiutarla a posare qualche fiore sul terrazzo. Cinque vasi; caspita che uomo! Perella e gentile signora fanno le fusa come gattini e lui non parte più. De Vico chiede venia e si congeda: si è portato da bestia in casa loro. Sulle note di una canzone d'amore lo segue, per la via, Mariannina, meretrice di borgata. È vero; la pulzella ha avuto molti amanti, ma tutti sempre scapoli. È questione di principio. Riaffiora ne *L'uomo, la bestia e la virtù* il dilemma controverso del rapporto fra Pirandello e il cinema. Il drammaturgo agrigentino paventa nella recitazione filmica una "finzione nella finzione" realizzata dinnanzi all'obbiettivo fazioso di una macchina da presa. A teatro, invece, lo spettatore domina l'intero campo scenico senza che nulla sfugga al discrimine della sua coscienza. Al centro della pellicola è la poetica della "maschera" pirandelliana. Siamo prigionieri di ruoli dettati da convenzioni sociali spesso bigotte. Lacerati, mentre la verità gioca a rimpiattino, fra il desiderio di essere e il dovere di apparire. Il matrimonio è qui un patto sociale che asservisce due anime in pena e ne rende infelice una terza. Di contro, le difformità rispetto al testo originario di cui sopra non paiono giustificare la perentoria presa di posizione dei congiunti del Pirandello. Può darsi, invece, che tale avversione fosse dovuta alla peculiare tematica, ammiccante a certi "pruriti" adesso sconvenienti per il buon nome di un "Nobel" per la letteratura. Anche il fatto che la frivola commediola fosse affidata al grande schermo ed alla dirompente comicità di Totò – due potenti catalizzatori della comunicazione di massa – potrebbe aver avuto il suo peso. Già nel '54 il principe della risata riporta Pirandello sullo schermo tingendo di umorismo *noir* l'episodio de *La patente*, ma stavolta nessuna polemica. All'allestimento de *L'uomo, la bestia e la virtù* collabora poi Vitaliano Brancati, scrittore di talento non nuovo a certi "argomenti" e, soprattutto, censurato per lo scabroso *La governante* un anno prima dell'uscita del film. Ancora, la coprotagonista Viviane Romance, ex ballerina del Moulin Rouge e nota al pubblico più nei panni di *femme fatale* che in quelli della compassata signora Perella. Infine, Mariannina la lucciola (la vivace Franca Faldini). Assente nell'apologo pirandelliano, è forse un riferimento troppo esplicito al tema dello stesso. Ma è anche la figura più vera; contraltare alle ipocrite maschere che ne bramano prima le grazie per ostentare dopo un'integerrima vita domestica. È stata il sollievo di tutti, ma sempre a viso scoperto. Che sia questa la vera virtù?

Demetrio Nunnari

Ridolini, mago del buonumore



Enzo Pio Pignatiello
Denis Zanette

Il giovane Larry Semon fu tra i grandi comici dello *slapstick* anni Venti. Consacrato dal suo ruolo ne *Il Mago di Oz*, fu conosciuto in Italia col soprannome di Ridolini. La sua prematura scomparsa non gli impedì tuttavia di partecipare a oltre 100 film, raggiungendo una fama alla pari di Chaplin e Keaton. Larry Semon è uno dei giganti imprescindibili del comico "slapstick" (da *slap*: schiaffo, *stick*: bastone), genere essenzialmente anglo-sassone, derivato dalla pantomima e sviluppatosi sulle scene del *vaudeville* inglese ed americano alla fine del XIX secolo, per raggiungere poi la sua forma definitiva nel cinema degli anni Venti. Tra gli eroi dello "slapstick" erano Charlie Chaplin, Buster Keaton e la coppia Laurel & Hardy. Ma dietro a questi geni ruotava tutta una industria, c'erano teatri di posa, stabilimenti e decine di piccoli re della risata oggi pressoché dimenticati. Alcuni fantasiosi, innovativi e divertenti...altri patetici le cui sceneggiature si limitavano quasi esclusivamente ad improbabili bucce di banana o ad inevitabili pozzanghere d'acqua. Le stravaganti comiche di Mack Sennett, le gag "lunatiche" di Harry Langdon, il mitico duo Harold Lloyd e Snub Pollard e il corpo elastico di Larry Semon costituivano parte integrante di questo universo. Semon affinò la tecnica e il profilo psicologico del clown che diverte senza far pensare, miscelando azione, acrobazie, gags a raffica, ricche di invenzioni sceniche e fantasiose, con un ritmo che tagliava il respiro. Il pubblico americano ed europeo di Larry Semon, che già apprezzava le maschere del francese Andrè Deed (Cretinetti) e dell'italiano Ferdinand Guillaume (Polidor), identificò la maschera caratteristica dalla faccia infarinata e i pantaloni ascellari con il clown circense di vecchia tradizione. Lawrence Semon nasce il 16 luglio 1889 a West Point, nel Mississippi. Discendente di una famiglia di acrobati, illusionisti ed altri saltimbanchi, sin dalla sua infanzia è "cullato" dal mondo dello spettacolo. Intrapresi gli studi di disegno, sembra destinato ad una carriera promettente. Ma i suoi genitori muoiono prematuramente, quando egli è appena quattordicenne. Malagiato, Larry decide di partire alla volta di Filadelfia, ove si impiega presso il dipartimento artistico di una redazione giornalistica. In seguito si trasferisce a New York e vi lavora come fumettista. Le sue vignette riscuotono un discreto successo, e a 24 anni, in maniera quasi naturale, decide di orientarsi verso il palcoscenico, cominciando a recitare in alcuni spettacoli di varietà. Qualche anno più tardi gli viene affidata la regia dei film prodotti dalla Vitagraph. Nel 1920 dichiara: "Inizialmente non recitavo, ma mentre dirigevo un comico dopo l'altro, mi rendevo conto che nessuno di essi riusciva a tradurre esattamente in azione le mie idee; perché allora non cimentarmi io stesso nell'interpretazione cinematografica? La mia esperienza di attore di music-hall mi ha giovato molto ed il mio lavoro di disegnatore mi ha conferito un punto di vista ad un tempo chiaro ed ambizioso." A quell'epoca, la sua notorietà è pari a quella di Charlie Chaplin e di Buster Keaton; viene persino soprannominato "Il re della comica". Ottiene dalla Vitagraph un budget più che dignitoso, dal momento che rasenta il milione di dollari annui, fino a quando, nel 1922, non decide di passare alla Truart che gli offre un milione di dollari per girare sei film in un anno. Disgraziatamente, le comiche slapstick fanno sempre meno incassi e il pubblico dimostra di non gradirle più in pieno. *Il Mago di Oz*, realizzato nel 1925, fa fiasco al botteghino e Larry Semon, poco dopo, finisce con l'indebitarsi. Contuttociò non si lascia sopraffare e ricomincia le sue turnè teatrali in giro per gli Stati Uniti. Ma le difficoltà di riassestarsi da una batosta del genere gli provocano un grave esaurimento nervoso. Muore nel 1928 a soli 39 anni, in circostanze che non furono mai ben chiarite. In Italia chiamato "Ridolini", in Francia "Zigoto", in Spagna "Jaimito", tra l'inizio della sua carriera nel 1916 e la bancarotta del 1928, Larry Semon ha preso parte a quasi 180 film, in cui, spesso, recitano al suo fianco, separatamente, i due attori Stan Laurel ed Oliver Hardy, non ancora divenuti la celeberrima coppia di opposti e magneticamente inseparabili Stanlio e Ollio. Come per Harold Lloyd, gran parte delle sue opere è malauguratamente caduta nell'oblio – sopravvivono solo una trentina di pellicole. La Vitagraph, presso cui Semon aveva lavorato, soleva sbarazzarsi dei negativi e delle copie dei film che non le fruttavano più guadagni.

Fotogramma da "Ridolini e la collana della suocera" (His Home Sweet Home, 1919)

Fotogramma da "Ridolini e la collana della suocera" (His Home Sweet Home, 1919)

Fotogramma da "Ridolini e la collana della suocera" (His Home Sweet Home, 1919)

Larry Semon nel suo tipico personaggio di "Ridolini"

"Ridolini pugilista" (Horseshoes, 1923), con Katleen Myers.

Enzo Pio Pignatiello e Denis Zanette

Film antichi recuperati da Denis Zanette ed Enzo Pio Pignatiello

Giovanni Monforte

Il primo, *Ridolini e la collana della suocera*, è un raro film antologico realizzato nel 1952, di cui è stata reperita finalmente una copia integra. Il secondo, *Rooms and Rumors*, un inedito, è un cortometraggio del 1918 con didascalie in italiano. Sono gli importanti ritrovamenti compiuti da due ricercatori cinematografici, Enzo Pio Pignatiello e Denis Zanette. Già collaboratore di archivi, cineteche e festival del cinema, Denis Zanette, 25 anni, è di San Donà, dov'è cresciuto, ma da qualche tempo si è trasferito a Parigi. La ricerca, durata quasi tre anni, ha portato alla pubblicazione di un dvd che reca il titolo del film antologico, ma contiene entrambi i ritrovamenti, per l'occasione digitalizzati in alta definizione. Distribuito dalla Penny Video di Simone Starace, il dvd, autoprodotto, uscirà a marzo, ma è già prenotabile sui circuiti Mondadori Store, Feltrinelli, Ebay e Amazon. Sia il film che il cortometraggio sono incentrati sulle comiche dell'americano Larry Semon, uno dei giganti del genere comico slap-stick (dall'inglese slap, schiaffo, e stick, bastone), derivato dalla pantomima e sviluppatosi sulle scene del vaudeville inglese e americano alla fine del XIX secolo. Conosciuto in Italia con il nome di Ridolini, Semon è considerato uno dei maestri del genere, al pari di Chaplin e Buster Keaton. *Ridolini e la collana della suocera* è un'antologia realizzata in Italia nel 1952 raccogliendo una selezione delle sue comiche più famose, per l'occasione introdotte e commentate dall'attore Tino Scotti. «Ne abbiamo ritrovata una copia completa e perfettamente pulita», spiega Denis Zanette, «non è stata una ricerca facile. Abbiamo contattato diverse cineteche, ma le copie erano incomplete o rovinate. Un giorno, dopo una lunga ricerca sul web, Enzo Pignatiello ha rintracciato una collezione di film tra cui risultava anche questo titolo. Ed è così che abbiamo ritrovato una copia completa dell'antologia in 16 mm in perfette condizioni». Da qui è nata l'idea della pubblicazione del dvd. «Non è mai stato pubblicato un dvd su quest' antologia», prosegue Zanette, «finora erano stati realizzati solo alcuni cortometraggi, che qualche distributore privato ha deciso di mettere in circolazione. Ma non è certo il film degli anni '50 dove Ridolini è doppiato da una voce importante come quella di Tino Scotti». Ancor più interessante è la storia legata al cortometraggio *Rooms and Rumors*, che Zanette ha ritrovato personalmente nella collezione di un vecchio cinema abbandonato. «Si tratta di un 35 mm in nitrato molto raro», conclude Zanette, «realizzato nel 1918, non sappiamo ancora il titolo con cui era uscito in Italia. Di fatto è un film mai visto nel nostro Paese, molto interessante anche per le didascalie in italiano scritte nel linguaggio tipico dell'epoca. Abbiamo capito subito che ci trovavamo di fronte a qualcosa di raro. Avrebbe meritato forse un dvd tutto per sé. Ma, trattandosi di un cortometraggio, abbiamo preferito inserirlo insieme all'antologia. Insieme a Enzo, stiamo preparando anche un libro su Ridolini, a cui allegheremo un ulteriore dvd».

Giovanni Monforte

Giornalista professionista freelance, da quasi vent'anni collabora con il quotidiano La Nuova Venezia. Ha alle spalle numerose collaborazioni con diversi quotidiani, mensili e agenzie di stampa. Dopo gli esordi radiofonici, si è occupato anche di comunicazione per imprese e associazioni di categoria. Collabora inoltre con la web tv Noos Tv.

Larry Semon nel film ''Come sposai Rosy'' (The Girl in The Limousine, 1924)

Larry Semon fuori della finzione scenica

La colonna sonora per il corto ''Rooms and Rumors'' è stata realizzata nel laboratorio triestino di Paolo Venier

Larry Semon in ''Ridolini al tabarin'' (The Midnight Cabaret, 1923), con Katheleen Myers

Larry Semon nel suo tipico personaggio di ''Ridolini''

Ridolini con Stan Laurel, agli inizi della sua carriera cinematografica. Il film è ''Ridolini e Stanlio al bagno penale'', del 1918

Abbiamo ricevuto

La triangolazione del punto esclamativo

Un romanzo in tre toni

La triangolazione del punto esclamativo è un romanzo in tre parti, o, come suggerisce il sottotitolo, in tre toni. Fra questi tre diversi toni si muove sempre uno stesso protagonista: Eureka!, uno scienziato con una mente brillante, ma incapace di inserirsi all'interno delle dinamiche del vivere quotidiano. Il romanzo è, tutto sommato, un esperimento. E di esperimenti parla. Tre piccoli esperimenti narrativi e tre grandi esperimenti scientifici. Partendo da una domanda: cambiando un piccolo dettaglio nella nascita di una stessa persona, quanto può cambiare la sua vita? In base alle circostanze e al contesto della sua nascita, Eureka! crescerà difatti in tre diversi modi, con tre diversi colori, che daranno il titolo alle rispettive parti del romanzo: giallo, grigio e rosso. Eppure non sarà solo la sua personalità a cambiare, ma anche il tono della storia e l'invenzione scientifica che le darà avvio. Al suo interno saranno raccontate cose orribili con leggerezza, quasi fosse una favola, ma anche storie d'amore sgangherate, ci saranno omicidi, clonazioni, rami secchi, peluche viventi, cervelli in salamoia. Ma tutto questo sarà solo un pretesto, per parlare delle ripercussioni che una singola idea potrebbe avere sul mondo, delle estreme conseguenze a cui potrebbe portare l'amore, ma soprattutto di quanto non riusciremmo mai a sopportare noi stessi.

... Suo padre s'arrovellava ancora sul nome da dargli quand'è nato. S'arrovella e s'arrovella, però dunque infine esclama: «Ho trovato! Ho trovato! Eureka!». Eureka! - registrato perfino all'anagrafe col punto esclamativo - sta avanti, sta. Perché è un dannatissimo genio, ecco cos'è. Ma non è uno, è tre dannatissimi geniii. Perché cambiano le circostanze, cambiano. Cambia il contesto, cambia. E in base a quelle circostanze e a quel contesto Eureka! cresce in diversi modi, cresce con tre diversi colori: giallo, grigio e rosso. E da quei tre differenti geniii che alla fine sono la stessa brillante mente (una un po' di più, a onor del vero), nascono tre diverse situazioni, tre diverse invenzioni. Chi vi parla è Eureka! quello giallo. Francamente, il più interessante, il più acuto. Gli altri due, sono un po' strambi, sentite a me...

...Vaga a piedi per la città. A passo svelto. Veloce. Veloce. Va veloce perché tutti vanno veloce e allora si sentirebbe escluso ad andare più piano. Va veloce perché la frenesia lo percorre tutto. Va veloce perché la frenesia corre fra le sue vene e vuole farle compagnia, per inerzia. Va veloce perché non ce la fa ad andare lento. Va veloce perché quello davanti a lui va più lento e vuole superarlo, vincere la gara. Va veloce perché non vuole guardarsi nelle vetrine, perché ha scoperto che il suo corpo non è a uncino.

Con un uncino avrebbe potuto... grandi cose si fanno con un uncino.
Ma il suo corpo non è a uncino e non lo è mai stato.
È a punto interrogativo...

La triangolazione del punto esclamativo
Un romanzo in tre toni
Edizione Il seme bianco";
134 pagine - prezzo: €12,90
si può acquistare online, tramite Amazon, Feltrinelli, IBS e Libreria universitaria.
ISBN : 9788885452862

Marta Lamalfa è una fuorisede calabrese, classe 1990. A diciotto anni parte verso Venezia per studiare lingue mediorientali. Lì cambierà due case. Nel 2012 si trasferisce a Roma per seguire la magistrale in 'Editoria e scrittura'. Cambierà altre tre case in due anni. Poi pensa sia ora di andare via, però intanto si iscrive a un master, sempre a Roma, dunque cambia idea. E cambia casa. Nel 2015 decide di trasferirsi a Napoli, ma ci vive solo due mesi perché trova lavoro e si iscrive a un secondo master, in 'Peace Studies', a Roma. Così riporta là il suo gatto rosso, il suo cappotto verde petrolio e la sua valigia glicine. In questo periodo totalizza trentuno coinquilini e otto case. Ora vive e lavora a Roma. Ha trovato casa.

Abbiamo ricevuto

Regno invisibile

scritti su YouTube, sui videogame e sul mondo

2014 -2017

Piccoli panda che starnutiscono, il gatto Nyan, Mr. Trololo, David Hasselhoff, l'Adpocalypse, Pokèmon, World of Warcraft, Breaking Bad, loot boxes, pianoforti fatti con lattine di Coca Cola, lo Stalin Arcobaleno, guerra in diretta, hacking, meta-computer assemblati dentro Minecraft. Questi sono soltanto alcuni degli argomenti di cui tratta *Regno Invisibile*, un'antologia di articoli (pubblicati sui magazine **Diari di Cineclub** e Teorema dal 2014 al 2017) con cui analizzo le glorie surreali e le tragedie nell'etico che popolano YouTube e i migliori videogame dei tempi recenti; REGNO INVISIBILE è uno sguardo a 360° sul panorama pop emerso da internet negli ultimi vent'anni... ed il suo lato oscuro.

Nota introduttiva

«Stamperò secondo il metodo infernale, con sostanze corrosive, che nell'Inferno sono salutari e medicinali, dissolvendo le apparenti superfici, e rivelando l'infinito che v'era nascosto.»
William Blake

Charles Fort apre il suo *Book of the Damned* (1919) con un'appassionata arringa in favore dei dannati, degli esclusi, ovvero gli argomenti e i fatti che l'intelligencija dell'epoca riteneva indegni di analisi o, addirittura, a cui negava in toto l'esistenza o rilevanza. La mia rubrica *YouTube Party*, pubblicata su **Diari di Cineclub** (importante rivista dell'associazionismo cinematografico italiano), è nata con uno spirito simile. Durante il Sardinia Film Festival del 2014, feci notare al direttore del magazine, Angelo Tantaro, che, tra gli articoli mensilmente pubblicati su Diari, neanche uno era rivolto a una delle più grandi piattaforme video del pianeta, ovvero YouTube. Argomentai che questi materiali avevano la stessa dignità e rilevanza sociale del cinema: una rivista aperta a 360° sulla cultura audiovisiva avrebbe dovuto dedicarsi a loro con il medesimo rigore critico. Prendendomi in contropiede, Tantaro rispose: «Hai ragione. Fallo *tu*». In quel momento, si svelò innanzi ai miei occhi la tremenda realizzazione: sarebbero stati necessari anni soltanto per scalfire una minuscola percentuale dell'argomento. In principio, scelsi di produrre delle "decodifiche aberranti" (come le ha definite la mia compagna, Elisabetta Randaccio) di video la cui popolarità era straordinaria. Perciò, con uno spirito da *trickster*, mi dedicai a produrre dei brevi articoli che esorbitassero dall'analisi di un determinato materiale video e, al contrario, lo usassero come trampolino di lancio per speculazioni selvagge di carattere filosofico o sociale. Questo approccio "ironico" durò poco tempo. Realizzai quasi subito che non c'era nulla da ridere: i video di YouTube si prestavano a una seria analisi e, per certi versi, la pretendevano, perché toccavano una vasta gamma di punti dolenti della nostra vita collettiva. Talvolta consciamente, talvolta no, offrono uno spaccato della nostra contemporaneità che, in larga parte, passa del tutto sotto i radar dell'intelligencija più azzimata. Di norma, questi materiali "triviali" sono menzionati quasi esclusivamente in superficiali *captatio benevolentiae* colme di paternalismo o, con la medesima frequenza, del tutto fraintesi, perché esaminati al di fuori del loro contesto e sviluppo storico. Anni dopo, replicai lo stesso approccio su Teorema – Rivista sarda di cinema, il primo magazine di questo genere in Sardegna, fondato da me, Elisabetta Randaccio, Antonello Zanda, Bepi Vigna e Tore Cubeddu nel 2005 e "trasmigrato" in forma digitale nell'estate del 2016. 'Teorema' mi ha permesso di scrivere micro-saggi incentrati sul medium videogame, seguendo lo stesso criterio di base, sebbene in forma più estesa. Gli articoli raccolti in questo volume costituiscono la mia produzione per queste due rubriche dal 2014 al 2017. Ho deciso di renderli disponibili in volume perché i byte sono effimeri ed è sempre bene coniugarli al rassicurante abbraccio di una fetta d'albero morto. In secondo luogo, il panorama culturale che viene dipinto in anni di articoli è più facilmente esplorabile tramite un libro, lontano dalla frammentarietà e il rumore di fondo della rete. Spero che questa immersione nei fantasmi digitali e nelle meta-realtà mediatiche possa portare anche voi a sviluppare una simpatia nei confronti dei dannati, a cogliere l'infinito che si cela nell'ininterrotto ronzio del network.

Massimo Spiga, 21/11/17

Una nota sulla struttura

Gli articoli che seguono presentano una struttura a cui gli *aficionados* di **Diari di Cineclub** sono familiari, ma che potrebbe risultare enigmatica per un nuovo lettore. Ogni articolo analizza un video presente su YouTube attraverso quattro principali sezioni.

QR Code – Ogni articolo si apre con un codice QR accessibile con la fotocamera e un'apposita applicazione in ogni modello di smartphone. Il codice QR non è altro che un link "visuale", il quale conduce alla pagina YouTube del video in analisi. È seguito dal titolo e da utili metadati (giorno di pubblicazione dell'articolo e totale di visualizzazioni della clip).

La Trama – Un breve riassunto del contenuto del video, reso necessario dal formato della rivista (un PDF stampabile). Talvolta, questa sezione è anche usata per fornire un contesto alla produzione della clip.

L'esegesi – Il corpo dell'articolo, in cui l'analisi si sviluppa.

Il pubblico – Ogni articolo si chiude con uno sguardo ai commenti presenti in coda al video YouTube sotto esame, gentilmente forniti da migliaia di utenti scalmanati.

In coda al volume (p.189) è presente un glossario che spiega i termini più tecnici, inusuali ed esoterici impiegati negli articoli. Prodotto: Antologia di saggi
Genere: Cultura/Videogame/Massmedia
Pagine: 200 pp.: Formati: Carta, EPUB, MOBI
Editore: Heisenb3rg Studio
ISBN: 1979960720
Tempo di lettura: 3 ore circa
Prezzo: 12,48€ (carta) / 5,99€ (eBook)
www.massimospiga.it/libri/regno-invisibile/

Il Cinema per il benessere Psicofisico. Il Metodo Psycofilm

Paola Dei

Nel mese di marzo 2018 si è svolto a Napoli il Primo Convegno Internazionale di Psicopatologia, Neuroscienze e Psicologia promosso dalla SiPGI, Scuola di Psicoterapia Gestaltica Integrata il cui direttore è Raffaele Sperandeo, con il Patrocinio dell'Ordine Psicologi della Campania, il Comune di Napoli, la Regione Campania, l'Ordine dei Medici Chirurghi e Odontoiatri della provincia di Napoli, il Palazzo delle Arti di Napoli. In una delle più belle città d'arte del Mediterraneo che giace sul golfo che si estende dalla penisola sorrentina all'area vulcanica dei Campi Flegrei, in un Centro Storico che vanta 2500 anni di storia, la Conferenza ha voluto illuminare il mondo della ricerca per evidenziare le scoperte più significative di questo momento storico. Un appuntamento importante dove un gruppo di studio multidisciplinare formato da docenti Universitari e ricercatori ha condiviso con gli altri componenti del gruppo multidisciplinare lavori connotati da originalità e innovatività. In ognuna delle giornate sono state presentate relazioni che hanno toccato i campi più disparati della psicologia e delle neuroscienze ed hanno visto la partecipazione degli accademici N. M. Maldonado, G. Cantillo, M. Maj, G. Iorio, R. Sperandeo. L'Evento ha offerto anche l'occasione per consegnare il Premio Karl Jaspers per la Psicopatologia e le Neuroscienze al Prof. Mario Maj che ha presentato una relazione dal titolo: "*La Psicopatologia Generale di Jaspers 100 anni dopo: sua rilevanza per la ricerca e la riflessione in psichiatria e nelle discipline affini*". Ho avuto il piacere e l'onore di partecipare al Convegno per presentare il Metodo Psycofilm ed i positivi risultati raggiunti con malati oncologici. Il lavoro svolto in collaborazione con una realtà Ospedaliera Toscana e una Associazione dedicata ai malati oncologici e ai loro familiari, ha offerto l'occasione per esperire le potenzialità di un fecondo media qual'è quello cinematografico. Mi occupo da anni di studi attraverso il Cinema che porto avanti con il Centro Studi di Psicologia dell'Arte e Psicoterapie Espressive e a seguito di circa trent'anni di recensioni ho elaborato il Metodo Psycofilm che si avvale dei Principi della Psicologia dell'Arte, in particolare quelli di Rudolf Arnheim, della scoperta sui neuroni Specchio del Professor Rizzolatti e della sua equipe ai quali si aggiungono talvolta note di Enneagramma ed altri strumenti che vengono tarati sul tipo di lavoro da effettuare. Nel testo *Nostoi Ritorni Cinema Comunicazione neuroni Specchio* di cui sono curatela e nel quale sono molto onorata di aver avuto fra gli autori Giorgio Pressburger, e che è stato inserito peraltro fra i migliori testi del 2015 conquistando il Marchio di qualità 2015, vengono tratteggiati alcuni importanti lavori effettuati nel tempo. Il Metodo Psycofilm, marchio registrato e con Copyright, fin da subito ha mostrato la sua efficacia soprattutto come sostegno in situazioni molto complesse come le malattie oncologiche. Ma il Metodo ha offerto grandi opportunità anche nella Malattia di Alzheimer e nei percorsi di prevenzione con gli adolescenti che possono esperire un viaggio di individuazione attraverso l'esperienza di appartenenza e separatezza. Nel testo: Le città invivibili. *Bulli ed eroi nella filmografia di Caligari e Mainetti*, undicesimo testo dedicato al cinema, di cui sono curatela, al quale hanno partecipato Enti e Istituzioni Internazionali, si ipotizzano percorsi di prevenzione e si introduce la Generazione Z o Centennials, conosciuta anche come Post-Millennials o Pluralis, identifica le persone nate dopo il Millenials, circoscritta di solito tra i nati dalla seconda metà degli anni novanta o dall'inizio del 1997 fino al 2010. Uno degli aspetti fondamentali di questa generazione è il diffuso utilizzo di Internet e dei social media che incidono in maniera invalidante nella socializzazione infuenzandone le modalità interattive e la comunicazione. Il termine Millenials è stato coniato dagli autori William Strauss e Neil Howe. Gli studi effettuati su questa generazione evidenziano come i ragazzi della Generazione Z siano in gran numero figli della Generazione X con meno fede nel sogno americano che è stato piano piano infranto. Nel film di Caligari assistiamo al passaggio da una generazione all'altra, dai sogni di un'epoca al passaggio verso un'altra epoca mentre registi di grande capacità ci accompagnano a scoprirne le differenze e le particolarità. Il Cinema si rivela sempre più e sempre meglio uno strumento che permette di fotografare la vita. La partecipazione a Phenomena Conference ha permesso di condividere percorsi di crescita e il nostro undicesimo libro di cogliere le sfumature e le incongruenze della nostra epoca.

"Non essere cattivo" (2015) di Claudio Caligari

"Song'e Napule" (2013) dei Manetti Bros

Paola Dei

La leggenda di Paul Robeson, artista rivoluzionario

Pierfranco Bianchetti

Figlio del reverendo D. Robeson, nipote di schiavi neri, Paul Robeson, attore, cantante, avvocato, atleta di grande forza fisica, intellettuale impegnato nell'affermazione dei diritti civili, nasce a Princeton il 9 aprile 1898. Rimasto orfano della madre a soli sei anni, si trasferisce con il padre a Westfield e già al liceo dimostra una facilità assoluta all'apprendimento. Grazie a una borsa di studio entra all'università, dove diventa un atleta di grande valore nella squadra locale di foot-ball, e si laurea in giurisprudenza alla Columbia Law School iniziando la professione legale. Nel 1924 la vita di Paul arriva però a una svolta. Per la prima volta capisce di essere attratto dal palcoscenico ed entra nel Provincetown Players, uno dei più sensibili complessi teatrali d'America, ricoprendo ruoli importanti destinati ai neri. E a ventisei anni, grazie anche all'amicizia con il drammaturgo Eugene O'Neill che gli offre di interpretare a teatro nel Greenwich Village di New York due sue commedie, *All God's Got Wings* e *L' imperatore Jones*, si trasforma dall'avvocato Paul Robeson all'attore Paul Robeson. Figura solida e atletica (è alto 1,91), l'artista nel 1928 si esibisce come cantante di spirituals e folk songs (è tra gli interpreti di *Porgy and Bess*). Il blues però non è nelle sue corde e inoltre lui ritiene il mondo del jazz un rifugio, una nicchia per i musicisti neri che non hanno la forza di esporsi e combattere la battaglia dell'emancipazione degli afroamericani, almeno fino all'avvento del be-bop rivoluzionario di Charlie Parker e company. L'United Artist nel 1933 lo scrittura come protagonista di *L'imperatore Jones* per la regia di Dudley Murphy, una pellicola tratta dalla commedia originaria di Eugene O'Neill da lui interpretata a teatro, del costo ragguardevole di duecentonovantamila dollari, che racconta la drammatica ascesa al potere di un lustrascarpe nero del sud. È uno dei primi black movie di grande successo in un clima sociale e politico, come quello americano, caratterizzato da una dura segregazione razziale. La personalità di Robeson è così spiccata che i produttori di Hollywood ne sono impressionati e gli offrono ruoli importanti in diverse produzioni cinematografiche anziché le tradizionali parti servili riservate ai neri. Partecipa così a numerosi film, tra i quali *Bozambo*, 1935, *La canzone di Magnolia*, 1936, *Le miniere di Re Salomone*, 1937 e nel 1941 al documentario a soggetto *Native Land* diretto da Paul Strand e Leo Hurwitz. La sua voce profonda di narratore e di cantante accompagna tutta la pellicola che è considerata il manifesto della sinistra americana di quel periodo. Sono anni nei quali Paul matura la sua coscienza politica in difesa dei più umili e dei più sfruttati che siano neri o bianchi. Nel 1935 tiene una serie di seguitissimi concerti nell' Unione sovietica; visita gli studi cinematografici e in un' intervista dichiara senza mezzi termini: "Nella Russia Sovietica, per la prima volta in vita mia, io respiro liberamente. Il progresso più evidente poi io l'ho trovato nel campo del cinema". Nel 1936 incontra la Brigata Abraham Lincoln formata da quattrocento volontari bianchi e neri americani in partenza per la Spagna, dove combatterà al fianco dei repubblicani. Durante la seconda guerra mondiale si esibisce per i soldati americani neri al fronte e continuerà nel corso della sua vita ad appoggiare ogni tipo di rivendicazione sociale (un giorno non potendo recarsi al Congresso dei minatori gallesi canterà per loro al telefono !). Con l' inizio della guerra fredda alla fine degli anni Quaranta e con la nascita del maccartismo, il clima politico negli Usa si fa incandescente e i guai per l' artista non tardano a venire. È accusato da un ex membro del partito comunista americano di voler aspirare al ruolo dello "Stalin nero tra i negri" e negli States si scatena contro di lui una campagna velenosa. Poi l'assegnazione del premio Stalin nel 1952 (lo riceverà solo nel '58) contribuisce ancora di più alla sua totale emarginazione. In breve tempo tutti i suoi film scompaiono dalla circolazione e Robeson è costretto a restituire il passaporto, mentre l'Fbi di Edgar Hoover lo mette sotto controllo come sovversivo "dedicandogli" centinaia di dossier. Il suo ultimo lavoro di qualche rilievo è il commento del film di Joris Ivens *Il canto dei grandi fiumi* del 1955, anno nel quale dovrà anche comparire davanti alla famigerata commissione per le attività antiamericane. Nel '57 riavuto il passaporto, con la moglie Essie si sposta per il mondo esibendosi in concerti, ma nello stesso tempo da uomo e intellettuale curioso e attento come è, si documenta, studia, riflette e ripercorre soprattutto la strada dolorosa dello schiavismo che i suoi antenati sono stati costretti a subire. Amico di tantissimi suoi attori, registi, scrittori, poeti, pittori, Chaplin, Picasso, Brecht, Einsten, Russell, Hemingway e molti altri, Robeson continua ad appoggiare ogni forma di lotta a favore dei poveri e degli sfruttati, che siano ebrei, combattenti per la libertà contro il nazifascismo e contro il franchismo spagnolo. Nel '63 torna negli Usa, ma purtroppo tre anni dopo perde l' adorata compagna. Un dolore che gli procura una forte depressione, in parte attenuata dall' enorme affetto di cui è circondato. Nel '68 in occasione del suo settantesimo compleanno Londra organizza una Festa in suo onore con la partecipazione dei grandi del teatro britannico, Peter O' Toole, Tony Richardson, Richard Redgrave. Gli ultimi anni li trascorre nella casa della sorella a Harlem, New York, malandato di salute e vittima di due infarti. Nel '73 è ancora protagonista di una serata memorabile alla Carnagie Hall realizzata da Harry Belafonte, Miles Davis, Dizzy Gillespie, Sidney Poitier, con la partecipazione della vedova di Martin Luther King e di Angela Davis. Così anche il mondo del jazz si è riconciliato con lui dimostrandogli tutto il suo affetto e la sua stima. Muore il 23 gennaio 1976 all'età di settantotto anni senza poter vedere il cortometraggio *Paul Robeson: tributo a un artista*, di Saul J. Turell, premiato con l'Oscar nel 1980.

"The Proud Valley" (1940) di Pen Tennyson

"Show Boat" (1951) di George Sidney

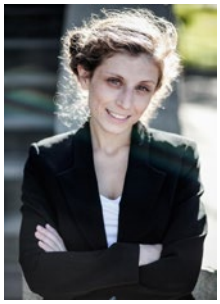
Paul Robeson al pianoforte

Pierfranco Bianchetti

Da Venezia a Mosca il film di Sebastiano Riso

Una famiglia, storia drammatica sulla compravendita di neonati

Dalla nostra inviata a Mosca



Irene Muscarà

Si è svolta a Mosca l'attesa IX edizione cinematografica del *Festival da Venezia a Mosca*, organizzata dall'Istituto di Cultura Italiano a Mosca in collaborazione con la Biennale di Venezia. Tale manifestazione propone da diversi anni al pubblico russo una selezione di film italiani presentati al *Festival di Venezia* nell'anno precedente. Così è stato anche a Febbraio per una selezione di film presenti nella 74.esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Tra i film proposti che ha destato notevole interesse, *Una famiglia* di Sebastiano Riso. Il regista catanese ha presentato a Venezia il suo film in concorso e lo ha accompagnato successivamente in occasione di una *masterclass* alla Scuola del cinema di Mosca. Il film racconta la storia drammatica di una coppia, interpretata da Micaela Ramazzotti e Patrick Bruel, che vende da anni illegalmente i propri figli appena nati alle coppie che non possono averne. Il loro rapporto inizia a incrinarsi quando la protagonista, Maria, avverte che era giunto il momento di formare la *sua* famiglia, sfinita e preoccupata anche dal fatto che quella poteva essere la sua ultima gravidanza, la sua ultima occasione. Il film tratto da storie vere, denuncia un problema di stringente attualità, al centro del quale vi è il corpo della donna, deturpato e mercificato attraverso il traffico clandestino dei neonati. Abbiamo incontrato Sebastiano Riso e gli abbiamo posto alcune domande.

Come e' stato accolto il tuo film a Mosca, dove il pubblico è prevalentemente femminile?

Venivo dalla Svezia, dove l'accoglienza era stata molto positiva. E pensavo già a come mi avrebbero accolto negli altri posti... Sono rimasto positivamente molto colpito dall'accoglienza russa, dalla qualità dell'interesse e delle domande poste, dalla forte attenzione del pubblico mentre guardava il film, aspetti che in Italia non sono capitati così spesso. Le domande e le risposte sono durate ore. Durante le masterclass, sia a Mosca che a Novosibirsk, ho avvertito attorno al mio lavoro molta curiosità, una grande attenzione. Ho ricevuto successivamente tante email e molti riscontri favorevoli. Siamo abituati a portare in giro i nostri film, ma è raro vedere direttamente dal pubblico che quello che hai fatto è davvero importante per coloro che lo guardano.

Dopo Mosca, quindi, hai presentato il tuo film anche in Siberia, a Novosibirsk? Che differenze hai potuto riscontrare nel pubblico delle due città?

In entrambi i casi si trattava di un pubblico selezionato. Sono state per me due proiezioni molto belle ma in maniera diversa. Questi due luoghi mi sono entrati dentro l'anima. Sono rientrato in Italia non pensando al successivo appuntamento, ma portandomi dentro la consapevolezza di essere stato in un paese importante. Quando incontri i russi per strada ti appaiono non molto sorridenti, come nei paesi anglosassoni. Sembrano tante volte addirittura incavolati, poi però se ti fermi, chie-

Sebastiano Riso

di un'informazione, inizi a parlare, scopri che c'è più gentilezza e generosità rispetto a quella che puoi trovare negli Stati Uniti, dove magari ti sorridono ma poi non vedono l'ora che te ne vada. I russi mi sembrano persone concrete, non vogliono apparire amichevoli, ma se dai loro la possibilità, lo sono e te lo dimostrano. Io ho trovato dei nuovi amici in Russia, ad esempio, la proprietaria del cinema Po-

beda di Novosibirsk. Irina è diventata per me come una madre, abbiamo mantenuto i contatti e ci scriviamo continuamente dei messaggi. C'e' stata molta attenzione nei confronti di noi italiani. Uno straniero che va in Russia

oggi, la visita avendo tanti stereotipi in testa. Ho visto però lo sforzo di tante persone, a iniziare da Olga Strada, la brava direttrice dell'Istituto di Cultura Italiana a Mosca, di rompere luoghi comuni e aiutare così a far crollare i pregiudizi che tanti possono avere.

Il tuo film tratta un tema difficile. Spesso queste tematiche vengono strumentalizzate per far emergere il semplice punto di vista dell'autore o la propria visione della realtà. Il tuo film riesce a non spettacolarizzare il tema dell'utero in affitto e del traffico dei neonati. Durante il tuo workshop di Mosca, tu hai sottolineato che rispetto alle problematiche che si sollevano è necessario restare "integri". Dove trovi la forza di mantenere questo forte rigore?

Non e' solo merito mio, ma anche delle persone con cui lavoro. Ci siamo sforzati con questo film di allontanare le furberie, le facili scorciatoie. Abbiamo cercato di affrontare il tema nel modo più realistico possibile. Quando si decide di affrontare temi simili, bisogna farlo con uno spirito sincero. Poi magari in qualcosa si sbaglia sempre, perché la sincerità appartiene ai bei ideali. Però storie simili a quella raccontata, che non finiscono bene nella realtà, non possono essere stravolte. Fare finire bene il film, sarebbe stato come voler dare uno zuccherino allo spettatore. Un film come questo deve offrire una visione onesta su donne come quelle di Maria e su traffici di questo tipo.

Gli interpreti dei ruoli principali, Micaela Ramazzotti e Patrick Bruel, sono così convincenti da far dimenticare allo spettatore di trovarsi davanti a degli attori. Il loro modo di recitare ricorda il metodo del russo Stanislavskiy. Puoi parlarci del lavoro che hai fatto con gli attori?

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Credo che né Micaela né Patrick pensassero ad un metodo particolare mentre recitavano. Hanno lavorato cercando di dare il meglio della loro interpretazione. Patrick é un attore più tecnico. Il primo giorno si meravigliò vedendo Micaela che interpretava il personaggio in ogni ciack in maniera diversa. Lei invece e' una creatura tutta stomaco, un mostro della recitazione, dà tutto ciò che sente. Patrick inizialmente era un po' disorientato, ma anziché pretendere uno stile diverso si è adeguato. Ci sono stati dei momenti in cui si sono superati i limiti della recitazione. Come, ad esempio, quando Patrick a un certo punto di una scena colpisce in modo realmente violento Micaela. Lui stesso è rimasto scioccato da quel gesto incontrollato, recriminando sul fatto che prima di allora non aveva mai colpito una donna in vita sua. I due protagonisti hanno portato nel cinema, che è finzione, momenti di grande autenticità. Si sono messi entrambi in gioco senza filtri, cercando di trasmettere tutte quelle sfumature psicologiche per rendere i loro personaggi veri e credibili.

Abbiamo saputo che nell'ottobre scorso, il tuo film ti ha creato problemi tali da essere perfino aggredito nell'androne di casa tua... Raccontaci cosa è successo.

Sì, sono stato brutalmente aggredito. Oggi in Italia si sono dimenticati tutti di questo fattaccio. Quando guardo le foto del dopo aggressione, mi sembra di vedere la faccia di un'altra persona. Quello che mi è successo è stato terribile, non solo sul piano fisico ma anche in quello morale. E' tremendo pensare che persino in questo nostro Paese non vi è una reale libertà di espressione e non c'è neppure una piena solidarietà da parte almeno dell'ambiente in cui operi, anche se non mi riferisco a tutto l'ambiente. Molti miei colleghi coetanei, penso a Jonas Carpignano, Laura Bispuri, Leonardo Veraseragnoli, Maura Del Pero, Leonardo Guerra Seragnoli, Piazza e Grassadonia, gente che come me ha iniziato a lavorare col cinema da poco, mi hanno subito fatto sentire la loro solidarietà, proponendomi perfino di reagire e andare a scovare gli aggressori. Delude invece l'indifferenza dimostrata da parte di altri registi famosi. Questo è stato triste, perché quello che è successo non è stato solo un fatto personale contro di me, ma è stato un atto violento contro la categoria che anche io rappresento, contro la libertà di espressione che riguarda tutti noi. Credo che l'indifferenza infine sia poi la violenza peggiore. Adesso ci sono delle indagini in corso, vediamo come va a finire.

Quali sono i tuoi prossimi progetti. Hai in cantiere un nuovo film?

Si. Sto preparando il mio terzo film. Continuerò a muovermi nel raccontare le contraddizioni e gli aspetti anche più avvilenti e corrotti dell'animo umano. Mi piacerebbe poi magari tornare in Russia.

Più a Mosca o a Novosibirsk?

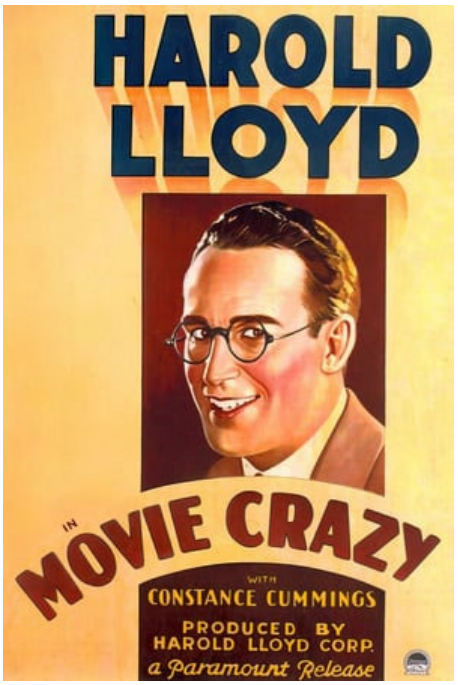
Bella domanda. E' dura la scelta!

Irene Muscarà

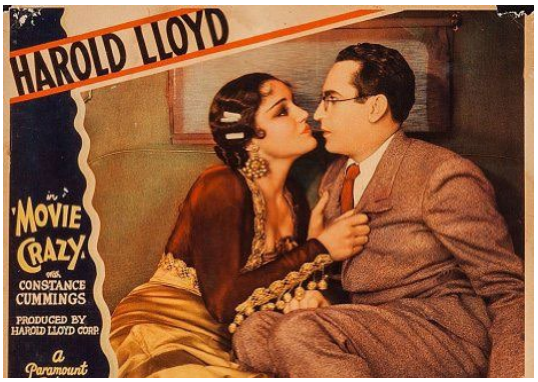
I film dimenticati #1

Follie del cinema (Movie Crazy)

Federico La Lonza



Chi non ricorda Harold Lloyd? La sua immagine di americano ottimista e dinamico, dall'eterno sorriso, la paglietta sul capo e gli occhialetti tondi (mai caduti o rotti durante le sue gags, neppure facendo il pugile o scalando un grattacielo) l'hanno consacrato per lungo tempo tra i beniamini del pubblico cinematografico; la scena di *Preferisco l'ascensore!* (*Safety Last!*, 1923) in cui resta appeso all'orologio dell'International Bank Building a Los Angeles si è impressa negli occhi degli spettatori, diventando un'icona del cinema muto, così come quella dei cosacchi imperiali che scendono serrati, fucili in pugno, la scalinata di Odessa ne *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn (la «cagata pazzesca» di Fantozzi). Se la memoria del cinema di Lloyd è legata indissolubilmente agli anni del muto, è anche vero che il comico statunitense (nato il 20 aprile 1883 a Burchard, nel Nebraska, e morto l'8 marzo 1971 a Beverly Hills) ha confezionato ottimi film anche dopo l'avvento del sonoro: *Movie Crazy* è uno di questi, tanto che, tradotto col titolo di *Follie del cinema*, a suo tempo è stato proposto anche agli spettatori italiani. Diretto da Clyde Bruckman nel 1932, di esso Lloyd è oltre all'interprete, anche il produttore, tramite la Harold Lloyd Film Productions, il co-regista (sebbene non accreditato), nonché uno degli sceneggiatori assieme a Bruckman, John Grey, Agnes Christine Johnston e Felix Adler. La storia è quella di un giovane 'post-adolescente' che vive coi genitori in una cittadina, appunto Harold Hall; il quale, innamorato del cinema, sogna di diventare un attore celebre. In perfetto stile Lloyd, il film comincia con un'illusione ottica: dove il protagonista, Harold, sembra guidare un auto, mentre si trova in sella a una bicicletta; allo stesso modo, poco dopo, nel macinino che sua madre (Lucy Beaumont) gira per sminuzzare il caffè egli vede un altro 'girare', quello della macchina da presa. Harold spedisce una lettera con una sua foto ad una casa di produzione: ma per un equivoco, anziché allegare la sua immagine allega quella di un tipo molto più fotogenico di lui: sicché quando Wesley Kittermann, il produttore (Robert McWade), la vede, lo chiama subito ad Hollywood. Appena uscito dalla stazione di Los Angeles, l'entusiasta Harold s'imbatte in una troupe che sta girando la scena di un film, e viene preso come figurante per interpretare un tipo che attraversa la strada mentre la coppia dei protagonisti ha un colloquio: inutile dire che ne combina di tutti i colori. Queste gags devono avere ispirato *Hollywood Party* di Blake Edwards (1968), nella scena ormai famosa in cui Hrundi V. Bakshi (Peter Sellers), goffissimo attore indiano, chiamato anch'egli quale figurante in un film, mentre si sta girando appoggia inavvertito il piede su un congegno che deve produrre un'esplosione, con effetti che lascio immaginare. Al termine della ripresa Harold, afferrando la rosa di un bouquet che la protagonista, Mary Sears (Constance Cummings), truccata da



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

bruna messicana ma bionda, ha lanciato ad un attrezzista dietro di lui, s'immagina d'aver fatto colpo su di lei. Quando Harold si presenta negli uffici della casa di produzione, scopre che Kittermann è il tipo al quale, per la sua inavvertenza, poco prima ha fatto distruggere la paglietta; il loro incontro è peggiore del primo: ancora disattento, Harold gli fracassa i vetri di due porte, scompigliandogli le carte con un ventilatore, prima di scapparsene via. Viene però rincorso da un suo collaboratore, che gli promette di farlo lavorare nel cinema. Segue una lunga e indimenticabile scena dove Harold, in procinto di allontanarsi mentre la pioggia scende fittissima, prima perde una scarpa poi, incontrato (e ovviamente non riconosciuto) Mary intenta a cercare di stendere il tettuccio della sua auto decappottabile, volendo aiutarla la bagna più volte e le scassa il tettuccio: quand'ella parte gli si incastra il trench nell'automobile, cosicché è costretto a inseguirla e montarvi sopra, e quando alfine riesce a liberare l'indumento esso finisce addosso a Mary, che provoca un tamponamento. Giunta finalmente a casa, l'attrice finisce per accogliervi anche Harold, zuppo, cui in mancanza d'altro presta alcuni propri vestiti: sotto sotto, quel giovane maldestro finisce per intenerirla, e l'attrae. Egli solleva però la gelosia di Vance (Kenneth Thomson), l'attore che lavora con Mary, innamorato di lei. Mary si fa baciare da Harold, ma quando lui la incontra truccata da messicana e non riconoscendola si mostra attratto, ella decide di non vederlo più e a tale scopo gli scrive un biglietto d'addio: Harold però ne legge solo l'opposta facciata, dove risulta l'invito a un party, e fraintendendo ancora si presenta là. Qui, indossa per sbaglio la giacca di un prestigiditatore, dando vita ad una serie di gags formidabili. Un'altra scena bellissima è, quasi sul finale, quella di «cinema nel cinema», dove Harold viene a trovarsi chiuso in un bauletto nello studio mentre si gira una scena del solito film, ambientata su un veliero, di cui è stata realizzata solo la prua: destatosi improvvisamente, ignaro, vedendo Mary contesa da due uomini armati, cercando di salvarla dà il via a una lunga lotta con Vance, che diviene lotta per il cuore di lei; nel tentativo di fermare le riprese, il regista è svenuto, perciò nessuno dà lo stop e la scena viene ripresa integralmente, ottenendo grande successo. Alla fine Harold ottiene l'amore di Mary e firma un lucroso contratto come attore con Kittermann, al quale rompe di nuovo la porta a vetri. Quantunque scritta a cinque mani, la sceneggiatura si dimostra assai valida e ricca di effetti comici; gli attori sono tutti bravissimi, a partire da Constance Cummings (1910-2005), deliziosa commediante dalla bellissima e affascinante figura, che duetta splendidamente con Harold, per continuare con caratteristi di vaglia quali Louise Closser (la signora Kittermann), McWade, Thomson e molti altri. Questi, e l'arte di Lloyd, sono i segreti del successo del film, che alla sua uscita fu molto apprezzato dai critici e registrò grande esito al botteghino; un film poco noto agli spettatori italiani, e assolutamente meritevole d'essere riscoperto, visibile in versione integrale e in lingua originale, con una buonissima risoluzione, su You Tube.

Federico La Lonza

Appassionato di bric-à-brac cinematografico, Federico La Lonza ricerca nelle nebbie del passato i buoni e ottimi film, con l'ostinazione con cui un cercatore setaccia le sabbie dei fiumi in cerca di pagliuzze d'oro.

Tutte le foto si riferiscono a "Follie del cinema" (Movie Crazy)

Poetiche

Alla deriva

La vita io l'ho castigata vivendola.
Fin dove il cuore mi resse
arditamente mi spinsi.
Ora la mia giornata non è più
che uno sterile avvicendarsi
di rovinose abitudini
e vorrei evadere dal nero cerchio.
Quando all'alba mi riduco,
un estro mi piglia, una smania
di non dormire.
E sogno partenze assurde,
liberazioni impossibili.
Oimè. Tutto il mio chiuso
e cocente rimorso
altro sfogo non ha
fuor che il sonno, se viene.
Invano, invano lotto
per possedere i giorni
che mi travolgono rumorosi.
Io annego nel tempo.

Vincenzo Cardarelli
da "Poesie", "Lo Specchio" Mondadori, 1960
La foto è del
1957
di Paolo Monti

Il Decameron di Pasolini

Un'analisi approfondita del trattamento originario

Giorgia Bruni

[...] è stata una gran voglia di ridere che ha ispirato il Decameròn [...] non sono io che ho scelto il Decameròn, è il Decameròn che ha scelto me [...][1]

Nel 1970 Pasolini inizia lo studio e la progettazione del primo film che costituirà la *Trilogia della vita*: il *Decameròn*. Come leggiamo dalla citazione riportata poc'anzi, l'autore si sente investito da un'onda di gioia e passione che Boccaccio stesso o meglio, che lo spirito della celebre raccolta novellistica trecentesca, esercita su di lui. È il *Decameròn* ad aver scelto le potenzialità e il genio del regista ed egli ne è un degno eletto. Pasolini si propone, dopo l'esperienza del tragico vissuta intensamente in *Medea*, di portare in scena la gioia dell'amore tra i giovani, della loro ingenua sessualità, della loro meraviglia nella scoperta genuina, "reale", priva di implicazioni e sovrastrutture imposte dall'esterno.

Vieni qui, divertiamoci, infilati questo buffo costume disegnato da Danilo Donati, presta il mistero non ineffabile della tua presenza a un mitico Giotto rievocato per gioco, fallo rivivere nel tuo corpo, vedrai come ci divertiremo, dietro le quinte![2]

Il divertimento lo spinge a girare il suo nuovo film. Pasolini tenta un compromesso tra la sfera del sacro, rilevato nella purezza dei giovani non imborghesiti e non corrotti bensì mossi dalla spontaneità, e la sfera dell'eros scaturito, appunto, dal gioco e dalla leggerezza. I tre film, non a caso, sono dedicati alla vita in tutta la sua intensità di emozioni.

Elemento comune della trilogia è la volontà narrativa che, pur sviluppandosi in modi diversi, segue il ritmo della gioia corporale e sessuale, posta dall'autore a fondamento dei destini umani.[3]

Nella primavera del 1970 il poeta regista scrive a Franco Rossellini:

[...] portando a termine la lettura del Decameròn e maturandolo, la mia prima idea del film si è modificata. Non si tratta più di scegliere tre, quattro, o cinque novelle di ambiente napoletano, ossia di una riduzione di tutta l'opera a una parte "scelta da me"; si tratta piuttosto di scegliere il maggior numero possibile di racconti (in questa prima stesura sono 15) per dare quindi un'immagine completa e oggettiva del Decameròn. Va previsto dunque un film di almeno tre ore [...] [4]

Durante questa preliminare fase di studio Pasolini, dopo aver attentamente riletto l'opera di Boccaccio, abbandona l'originaria idea di scegliere personalmente un ridotto numero di novelle tutte di ambientazione napoletana optando, invece, per una rivisitazione a più ampio spettro del testo trecentesco e decidendo, quindi, di selezionare un più cospicuo gruppo di racconti al fine di fornire allo spettatore una visione complessiva e più fedele del *Decameròn*. Scrive ancora a Rossellini:

Per ragioni pratiche e per fedeltà alla prima idea ispiratrice, il gruppo più grosso di racconti restano i racconti napoletani, così che la Napoli popolare continua ad essere il tessuto connettivo del film, ma a questo gruppo centrale e ricco verranno ad aggiungersi altri racconti, ognuno dei quali rappresenta un momento di quello spirito interregionale e internazionale che caratterizza il Decameròn. Nel suo insieme il film verrà dunque ad essere una specie di affresco di tutto un mondo, tra il medioevo e l'epoca borghese: e, stilisticamente, rappresenterà un intero universo realistico.[5]

La vocazione al realismo non viene mai meno nella mente del regista trovando, anzi, il suo momento culminante proprio nei film della *Trilogia* che vogliono essere, appunto, uno specchio non appannato della verità di quei giovani e del loro Altrove; proprio per questo prende forma sempre più consistente in Pasolini l'idea di investire Napoli del ruolo di filo conduttore dell'intero lungometraggio. Napoli è di fondamentale importanza anche per la vita di Boccaccio che trascorse, presso la corte angioina, gli anni dell'adolescenza e della formazione culturale: a Napoli Boccaccio scrive i primi testi e matura la sua coscienza di letterato ed è Napoli che l'autore del *Decameròn* custodirà sempre nel suo spirito con affranta nostalgia e bellezza perduta. Da questo punto di vista notiamo una grande affinità tra Pasolini e Boccaccio: entrambi serbano un luogo "del cuore" nel recondito abisso dell'io: Napoli e Casarsa. Entrambi i luoghi mutano, filtrati dai due scrittori, la loro essenza contingente e fisica elevandosi sul gradino di "meta-luoghi". Entrambi divengono "città dell'anima" in una dimensione squisitamente privata e personale. Pier Paolo Pasolini coglie nei giovani napoletani quei corpi, quei volti ancora non trasfigurati dalla civiltà dei consumi e in grado, quindi, di incarnare, come contenitori non ancora corrotti dagli anni dell'apocalisse, lo spirito degli antichi progenitori trecenteschi; corpi- contenitori estendibili, per associazione potenziale retroattiva, ai suoi, un tempo, amati e bucolici contadini di Casarsa.

Ho scelto Napoli contro tutta la stronza Italia neocapitalistica e televisiva[6]

[...] credo dalle notizie che mi ha dato Graziella che il Decameròn sarà tutto pieno di vita, allegria, festa e malinconia della giovinezza. Sandro anzi dice: Boccaccio è Pasolini[7]

Ancora a Rossellini:

[...] il film, che durerà, ripeto almeno tre ore, si dividerà anziché in due tempi, in tre, ognuno dei quali costituirà una specie di unità tematica, legata da una vicenda che sostituisca il meccanismo narrativo adottato da Boccaccio, e rappresenti il mio libero intervento di autore.[8]

Le riprese del primo film della *Trilogia* iniziano a metà settembre 1970 dapprima a Caserta

segue a pag. successiva

1 *P.PASOLINI, Lettere,(a cura di Nico Naldini) II volume, p CXXXI.*

2 *Ibidem, Pasolini si rivolge all'amico Sandro Penna proponendogli di interpretare Giotto; ruolo che, in seguito, il poeta rifiuterà.*

3 *M.A.BAZZOCCHI, Pier Paolo..., cit. p 193*

4 *P.P.PASOLINI, Lettere, p 670. Lettera indirizzata a Franco Rossellini nella primavera del 1970.*

5 *Ibidem.*

6 *M.A.BAZZOCCHI, Pier Paolo..., cit. p 194.*

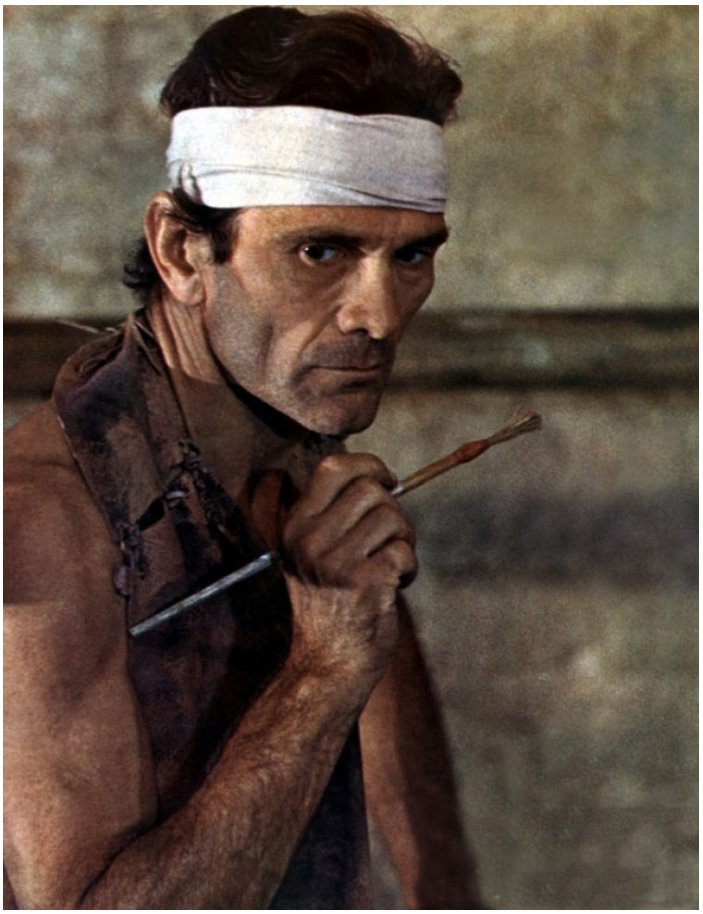
7 *P.P.PASOLINI, Lettere, II volume, p CXXXIII. Si riporta un frammento di una lettera di Dario Bellezza indirizzata a Pasolini il 14 settembre 1970. Graziella (Chiarcossi) e Sandro (Penna).*

8 *Ivi, pp. 670,671.*

segue da pag. precedente

Vecchia, poi a Napoli e a Merano per la novella di Ser Ciappelletto del quale vestirà i panni Franco Citti. Pasolini elimina completamente la cornice storica della peste abbattutasi su Firenze nel 1348; espediente attraverso cui, com'è noto, Boccaccio inaugura la narrazione dei giovani appartenenti alla brigata i quali, per non soccombere al morbo letale, decidono, su suggerimento di Pampinea, di rifugiarsi in un luogo ameno di campagna dando vita alle famose dieci giornate di novelle in cui, appunto, il raccontare nasce dal divertimento e dalla necessità di trovare un rimedio alla noia e alla situazione terribile di morte e sofferenza che tormenta Firenze e che ha già mietuto vittime nelle famiglie dei ragazzi. Il *Decameròn* , non a caso, si apre con la celebre frase:
Umana cosa è l'aver compassione degli afflitti[9]

Dell'opera cinematografica sono rimaste due versioni scritte: un trattamento e una sceneggiatura. Il trattamento consta di 15 novelle divise in tre gruppi ciascuno dei quali sostenuto da una novella portante incarnata, però, in un personaggio: Pasolini, infatti, abbandona la voce narrante dell'autore o di un solo personaggio affidando il corso del film e la gestione dei racconti a tre personaggi i quali, a turno, caricano la propria immagine di autorità diegetica. Il regista non accenna mai alla brigata dei giovani prediligendo mostrare il *Decameròn* attraverso il *Decameròn* stesso ossia attraverso le sue novelle scelte. I tre personaggi sono Ser Ciappelletto, Chichibio e Giotto (del quale, alla fine, dopo aver proposto senza successo la sua interpretazione a Sandro Penna e a Paolo Volponi,sarà interpretato dallo stesso regista). L'ambientazione dell'intero lungometraggio ha luogo a Napoli fatta eccezione per l'episodio di Ser Ciappelletto che, per esigenze di fedeltà al testo, viene girato a Merano per rappresentare lo spostamento del personaggio nella casa dei fratelli usurai nel Ciappelletto, per volere di Pasolini, viene privato dei natali toscani (in Boccaccio è nativo di Prato) e gli vengono attribuite radici, appunto, partenopee; in una scena, infatti, il personaggio, assieme ai fratelli usurai, rammenterà nostalgicamente la città di Napoli attraverso un antico canto campano. Ogni gruppo di novelle ruota attorno ad una novella principale: all'inizio è quella di Andreuccio da Perugia (Andreuccio viene interpretato da Ninetto Davoli), dopodiché il progetto del regista prevedeva la novella di Alibech anche se questa, poi, verrà tagliata, la novella di Peronella e la funzione fondamentale di Giotto e del suo arrivo a Napoli. La resa finale del film, tuttavia, apporterà alcune semplificazioni. Pasolini scinderà il film in due parti attribuendo a ciascuna un personaggio-chiave con funzione di narratore delle novelle che seguiranno: la prima parte è affidata a Ser Ciappelletto e si chiuderà, appunto, con la morte del personaggio stesso fedelmente al testo di Boccaccio. La presenza di Citti- Ciappelletto è manifesta, tuttavia, ancor prima della scena in cui viene narrato il suo episodio. La seconda parte verrà, invece, inaugurata attraverso la scena della breve novella di Giotto in cui



però il personaggio non si identifica più con Giotto ma con un suo allievo che

[...] passa per quei luoghi e tra quella gente – buffo come un pagliaccio, con quel suo occhio divino che vede tutto.[10]

Pasolini-allievo di Giotto inaugura, dunque, una sorta di "secondo tempo" del film in cui si intrecciano due piani narrativi: l'artista che lavora alla realizzazione dell'affresco e si sofferma sui volti dei passanti per ricevere l'ispirazione e quegli stessi volti che, da anonime comparse, raggiungono lo status di protagonisti delle successive novelle portate in scena. La prima parte è dunque, costituita dalle novelle scelte dall'autore intervallate alle malefatte di Citti-Ciappelletto che appare, di tanto in tanto, in flagranza di reato e si chiude con la morte di quest'ultimo, mentre la seconda inizia con il pittore allievo di Giotto che si reca a Napoli per realizzare un'opera e la realizzazione di quest'ultima accompagnata dalla battuta finale dell'artista:

Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto? [11]

Il progetto finale del lungometraggio vero e proprio subisce fondamentalmente due semplificazioni della struttura: la prima dal trattamento alla sceneggiatura e, la seconda, dalla sceneggiatura al film. A caratterizzare la prima è l'eliminazione di cinque novelle e la maggiore attenzione rivolta all'ambiente popolare napoletano. Il trattamento, di cui si conserva una copia dattiloscritta, prevedeva la seguente scaletta:

Primo tempo (Ser Ciappelletto-racconto cornice)
1 Novella di Martellino (I della II giornata)
2 Novella di Andreuccio da Perugia (V della II giornata)
3 Novella di Alatiel (VII della II giornata)
4 Novella di Masetto (VII della III giornata)
5 Novella di Ser Ciappelletto (I della I giornata)

Secondo tempo (Chichibio-racconto cornice)
1 Novella di Agilulfo e il palafreniere (II della III giornata)
2 Novella di Alibech (X della III giornata)
3 Novella di Gerbino (IV della IV giornata)
4 Novella di Lisabetta da Messina (V della IV giornata)
5 Novella di Caterina da Valbona (IV della V giornata)
6 Novella di Chichibio (IV della VI giornata)

Terzo tempo (Giotto-racconto cornice)
1 Novella di Giotto e Forese (V della VI giornata)
2 Novella di Peronella (II della VII giornata)
3 Novella di Natan e Mitridanes (III della X giornata)
4 Novella di Gemmata (X della IX giornata)

Alberto Moravia riflette sui motivi che spinsero Pasolini ad eliminare la cornice storica riguardante la pestilenza e, di conseguenza, ad abolire l'allegra brigata dei giovani. Il poeta regista

[...] getta via la cornice umanistica[12]

perché comprende che il mondo popolare-genuino che intende enfatizzare nel suo film è, in realtà, da Boccaccio inserito sempre all'interno di una cornice intellettuale e, per di più, di matrice aristocratica giacché, ricordiamo, i componenti della brigata provengono tutti da importanti famiglie fiorentine e si rifugiano nell'idillio di una villa in campagna per sfuggire al dramma della pestilenza. L'universo popolare è dunque raccontato da chi non vi appartiene, per questo tra i due universi Boccaccio crea una sorta di portale di trasmissione che, appunto, Pasolini sceglie di eliminare

segue a pag. successiva

9 G.BOCCACCIO, Decamerone. Rizzoli Bur classici, Padova, aprile 2013, p 124 (Proemio).

10 M.A.BAZZOCCHI, Pier Paolo..., cit p 194.

11 P.P.PASOLINI, Decameron.

12 A. MORAVIA, Recensione, l'Espresso, 11 luglio 1971.

segue da pag. precedente

dimostrandosi, ancora una volta, un *[...] regista irresistibilmente originale ossia fatalmente infedele.*[13]

Il poeta regista, dunque,

[...] per prima cosa ha notato che nel Decameròn la rappresentanza realistica della civiltà contadina è chiusa in una cornice umanistica e raffinata. Indubbiamente questa cornice ha una grande importanza ; essa crea quel rapporto tra gentilezza e rusticità, tra realismo e letteratura, tra immaginazione e verità che è uno degli aspetti più affascinanti del Decameròn. Gettando via questa cornice illustre e elegante Pasolini sapeva di modificare profondamente il testo boccaccesco.[14]

Il trattamento risponde ancora all'esigenza di un lungometraggio della durata minima di tre ore come, del resto, abbiamo letto nella lettera che il regista invia a Rossellini. Concentrandoci sulla scelta di racconti relativa al primo tempo del trattamento rileviamo subito una preminenza di personaggi maschili a partire da Ciappelletto a cui sono legate tutte queste novelle. I primi tre racconti appartengono alla II giornata del *Decameron* di cui è regina Filomena e il cui tema è quello dei racconti a lieto fine. Nell'ambito della II giornata Pasolini sceglie le novelle di Martellino, Masetto e Alatiel, quest'ultima, unico personaggio femminile presente nel primo tempo. Martellino è un buffone fiorentino che si finge storpio per potersi avvicinare al corpo del beato Arrigo. La novella è ambientata a Treviso e, molto probabilmente, si tratta di un aneddoto agiografico diffuso all'epoca dell'autore di Certaldo. Il giullare viene riconosciuto e smascherato, rischia il linciaggio da parte dell'indignata folla di trevigiani e verrà, in extremis, salvato dall'esule fiorentino Sandro Agolanti. Il secondo personaggio previsto è Andreuccio. La celebre novella viene narrata da Fiammetta e, naturalmente, legata al nome della musa di Boccaccio è l'ambientazione partenopea: Andreuccio, figlio di un mercante perugino, si reca infatti a Napoli per l'acquisto di cavalli. Andreuccio è un giovane assai ingenuo e inesperto delle "cose della vita" e, proprio a causa della purezza fanciullesca che lo caratterizza, sarà vittima di diversi scherni prima di giungere, solo alla fine, alla maturazione e alla coscienza di sé: il racconto si configura come un'anticipazione del romanzo di formazione e si svolge in una sola notte. La terza novella, invece, vede come protagonista una donna: Alatiel. L'ambientazione, questa volta, cambia e ci catapulta nel mondo esotico egiziano (Alessandria d'Egitto). La dannazione della giovane donna è la sua straordinaria bellezza, una bellezza capace di mietere diverse vittime: Alatiel stessa e gli uomini che di lei si innamorano e divengono violenti e crudeli. La giovane dunque, figlia del sultano di Babilonia, subisce quattro anni di peripezie con diversi amanti prima di tornare dal padre e dal suo promesso sposo: il re del Garbo. La straordinaria bellezza di Alatiel viene, nel *Decameron* di Boccaccio, descritta unicamente per via indiretta ossia attraverso gli effetti prodotti da quest'ultima sugli uomini e circondata da un alone di mistica divinità scaturito dal silenzio della donna: ella, infatti, non parla in quanto non comprende la lingua degli amanti e, anche laddove la comprende, non vengono riportate le sue parole. Il mutismo di lei ne esalta il fascino. I primi tre personaggi prescelti da Pasolini nel trattamento per aprire il film hanno molto in comune: per prima cosa, come già accennato, appartengono tutti alla seconda giornata il cui cuore pulsante sono le storie iniziate con un disagio dei protagonisti e finite in una catartica e felice soluzione, in secondo luogo credo sia fondamentale evidenziare come Martellino, Andreuccio e Alatiel siano vittime di sé stessi ossia di un modo di essere non accettato dagli altri: Martellino è un giullare e non sa rinunciare al gioco e allo scherzo, Andreuccio è ingenuo e inesperto, Alatiel è caratterizzata da rarissima bellezza. Per tutti e tre, quindi, essere se stessi crea problemi al mondo in cui vivono o meglio ad alcune persone che fanno parte di questo mondo. Pasolini intende, probabilmente, porre l'accento sull'importanza di perseverare ad essere ciò che si è portando in scena tre personaggi inizialmente limitati dalla "società" le cui vicissitudini, tuttavia, si sciolgono a loro favore. Il divertimento è, poi, costantemente ribadito e, nello specifico, emerge il tema della risata nelle novelle di Martellino e di Alatiel: Martellino, attraverso la sua performance, suscita la risata in diversi personaggi mentre Panfilo, narratore del racconto di Alatiel, termina la sua narrazione con un detto popolare relativo alla perdita della verginità della fanciulla, che provoca il riso nei giovani della brigata:

Bocca basciata non perde ventura, anzi rinnuova come fa la luna.[15]

A chiudere, poi, il primo tempo del trattamento troviamo la novella di Masetto e naturalmente, lo svolgimento della storia di Ciappelletto la cui presenza fa da cerniera all'intero gruppo di storie. Queste ultime sono le uniche che ritroveremo nel film vero e proprio. Boccaccio racconta le avventure di Masetto nell'ambito della III giornata in cui si ragiona *[...]di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse.*[16]

La terza giornata è colma di novelle a sfondo sessuale; l'industria di cui si parla nella rubrica, infatti, fa riferimento quasi esclusivamente alla sfera dell'eros e, in particolare, la decima novella di cui è protagonista Alibech pone in rilievo l'orientamento erotico. Masetto e Ser Ciappelletto, a differenza delle prime tre novelle, introducono anche il tema della satira religiosa, di grande importanza in Boccaccio. Masetto, racconta Neifile, si finge muto per lavorare in un convento di suore che approfitteranno dell'handicap fisico per soddisfare i loro naturali bisogni sessuali. Egli, proprio come Martellino, simula una limitazione fisica al fine di raggiungere un obiettivo ma mentre Martellino è un giullare di professione e il suo mestiere consiste nel divertimento altrui a cui non sa rinunciare, Masetto agisce esclusivamente sfruttando il suo ingegno per ottenere il lavoro e l'appagamento fisico. Ciappelletto, un malvagio notaio senza scrupoli né rimorsi, viene ingaggiato dal ricco mercante Musciatto Franzesi per riscuotere i suoi crediti con i borgognoni. Il notaio nativo di Prato si reca in Borgogna alloggiando presso la casa di due fratelli usurai fiorentini. Poco tempo dopo tuttavia Ciappelletto si ammala gravemente e, in punto di morte, per non mettere nei guai i due non potendo egli essere sepolto a motivo della sua attività pocoortodossa, si fa chiamare un frate con la fama di santo e dà luogo ad una falsa confessione. Il frate, infatti, dopo averlo confessato, credendolo un uomo di Dio, insiste perché non solo gli venga fatta degna sepoltura ma perché sia pubblicamente lodato. Ciappelletto, dunque, vive da peccatore e muore con la fama di santo facendo della malvagità la sua risorsa anche se Boccaccio lascia al lettore il beneficio del dubbio in merito ad un suo possibile pentimento in punto di morte. La fine del primo personaggio-chiave segna anche la fine del primo tempo, come avverrà anche nel lungometraggio.Il secondo tempo del progetto originario prevede come personaggio-guida Chichibio; cuoco veneziano di Currado Gianfigliazzi un ricco cittadino fiorentino. Chichibio è un popolano semplice e genuino il quale, tuttavia, essendo di gran lunga arguto e pronto, attraverso una battuta di spirito, riesce a salvarsi da una spiacevole situazione con il suo padrone. Chichibio, non a caso, è situato da Boccaccio nella sesta giornata il cui punto focale risiede nella prontezza delle risposte intelligenti. In questa parte ideata da Pasolini, a differenza della precedente, vi è un doppio bilanciamento: quello tra figure femminili e maschili (tre uomini e tre donne) e quello tra personaggi "comici" e personaggi "tragici"; subentra, infatti, il tema degli amori tragici caratteristico della IV giornata

segue a pag. successiva

13 Ibidem.

14 Ibidem.

15 G.BOCCACCIO, Decameron, p.430, Novella di Alatiel. "Una bocca che sia stata baciata non perde per questo il suo valore anzi lo rinnova come fa la luna".

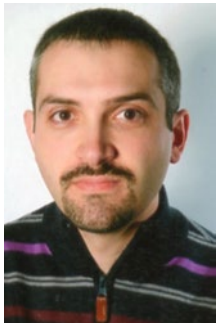
16 Ivi, p.523.

segue da pag. precedente

del *Decameron*. Il regista, d'altro canto, non abbandona lo spirito allegro del suo film; a condurre il secondo tempo è infatti il comico Chichibio il quale introduce e chiude le avventure di altri cinque protagonisti. I sei personaggi complessivi possono essere analizzati a coppie giacché, a mio avviso, a due a due presentano notevoli affinità rivelatesi attraverso l'alternarsi delle loro storie. In primis la macro-coppia Chichibio Aglilulfo; o meglio Chichibio e il servo del cavalier Agilulfo le cui comuni vicende e peculiarità hanno l'autorità di accompagnare e marcare questa parte del trattamento. La novella di Agilulfo è connotata da uno sfondo inizialmente sensuale e sessuale: il servo del cavaliere è innamorato follemente di Teodolinda, moglie di Agilulfo, egli la desidera a tal punto che, data la sua furbizia, non trova molte difficoltà a ingannarla per giacere con lei fingendosi Agilulfo. Il padrone, però, scopre il tradimento e tenta quindi di operare un contro inganno per scoprire l'identità del traditore ma il servo, di gran lunga più scaltro, non cade nella trappola e si salva dallo smascheramento. Chichibio e il servo di Agilulfo sono entrambi tentati dall'attrazione per una donna a commettere un'azione che sta per metterli nei guai con i loro rispettivi padroni (tutti e due servono un signore e questo è un altro punto che li accomuna) tuttavia entrambi, essendo dotati di ingegno superiore a quello dei loro padroni, riescono a salvarsi con le proprie risorse. A seguire la prima novella di Agilulfo la storia di Alibech prosegue il tono leggero e divertente. Alibech è una giovane e ingenua ragazza che diviene romita e inizia a vagare nel deserto alla ricerca di una guida che potesse insegnarle il regime di vita di un cristiano. Nel suo cammino incontra Rustico, un monaco asceta che, vedendo la bella giovane, non riesce a frenare i suoi istinti carnali e la inganna dicendole che gli uomini seguaci di Cristo devono rimettere il diavolo nell'inferno delle donne. La fanciulla così, inconsapevolmente, intrattiene con Rustico molti rapporti sessuali trovandoli assai piacevoli. Dopo alcune vicissitudini, Neerbale conduce Alibech a casa per sposarla. Alibech ha una forte corrispondenza con la prima parte del film sia in quanto ci rimanda a quell'inesperienza della vita propria di Andreuccio anche se, nel suo caso, la vicenda è focalizzata sul tema erotico come, del resto, sono tutte le novelle della III giornata di cui questa, non a caso, rappresenta il culmine sia in quanto la sua sorte è simile a quella di Alatiel: entrambe arriveranno al matrimonio non più vergini. Alibech, nonostante un legame con questi due personaggi, si lega nel secondo tempo al personaggio di Caterina di Valbona: il penultimo racconto prima di Chichibio. Pasolini sceglie di interporre fra Alibech e Caterina i due amori infelici di Gerbino e Lisabetta come volesse offrire allo spettatore una "finestra sull'abisso" di quella profondità propria del dramma racchiudendola, però, fra due figure femminili che sprigionano la gioia del sesso e dell'amore fanciullesco; tema prediletto dal regista per il suo *Decameròn*. Tornando alla seconda coppia di personaggi evidenziata, Caterina è innamorata di Riccardo ma i due si amano in segreto e, per giacere insieme, la giovane sarà costretta a far arrampicare Riccardo sul balcone della sua camera. Purtroppo però dopo aver fatto l'amore si addormentano e, la mattina seguente, vengono scoperti dal padre di lei il quale, tuttavia, conferisce loro la propria benedizione per le imminenti nozze. Ambedue le donne giungono ad un amore felice attraverso e dopo il rapporto fisico e la scoperta della sfera sessuale: Alibech, impegnata nel deserto con Rustico, sfugge alla catastrofe abbattutasi nella sua città colpita da un violento incendio che distrugge la sua casa e di cui restano vittime tutti i membri della sua famiglia lasciandola orfana e unica erede della ricchezza del padre e tale condizione pone Neerbale sulle sue tracce intenzionato a sposarla mentre Caterina, grazie alla sua intraprendenza e al rischio corso, ottiene il matrimonio con l'amato Riccardo. Fra le storie degli amori a lieto fine di Alibech e di Caterina è inserita una piccola parentesi dedicata alla tragedia: l'ultima coppia è composta, infatti, da Gerbino e Lisabetta. Pasolini vuole rappresentare il dolore equamente sia dal punto di vista maschile sia nell'ottica femminile. Gli amati di Gerbino e Lisabetta verranno entrambi uccisi brutalmente. Gerbino, mosso dalla rabbia, a sua volta si macchia di omicidio e per questo viene giustiziato dal padre della fanciulla che avrebbe desiderato sposare mentre Lisabetta macabramente recupererà la testa di Lorenzo, morto per mano dei tre fratelli di lei, e la sotterrerà in un vaso di basilico versando, su quella stessa terra, le infinite lacrime del suo dolore. Lisabetta è condannata ad una fine ancor più triste di Gerbino: i fratelli infatti, insospettiti dal suo strano comportamento, scoprono il segreto celato sotto la terra del vaso e sottraggono anch'esso alla fanciulla a cui viene violentemente strappato anche quel poco che restava di Lorenzo e che le permetteva di sfogare il suo profondo male e sentirlo vicino seppur non più, oramai, vivo. La giovane, disperata, morirà di dolore. La novella di Lisabetta sarà presente anche nel film finale di Pasolini. Credo sussista un legame speciale tra Pasolini e la storia dell'infelice donna di Messina poiché si parla di un amore problematico dato che i giovani appartengono a due differenti classi sociali; Lorenzo era solo un umile aiutante pisano dei ricchi fratelli di Lisabetta. Un amore paragonabile all'amore omosessuale in quanto fa riferimento alla diversità dei mondi. L' ultimo tempo previsto nel trattamento si apre con il personaggio-chiave di Giotto e, a differenza dei due precedenti, inizia subito con il racconto della sua novella interrompendo lo schema della coincidenza tra la fine del tempo e la fine della vicenda del personaggio elevato a "narratore". Sono previste per questa parte quattro novelle appartenenti tutte a diverse giornate. Fatta eccezione dunque per la storia del trasognato artista Giotto relativa alla già incontrata VI giornata il cui tema è quello delle battute argute che sollevano da situazioni poco felici, incontriamo protagonisti di vicende contenute in giornate non ancora affrontate da Pasolini: riscontriamo l'adultera Peronella nella VII giornata incentrata sulle beffe che gli uomini e le donne si fanno vicendevolmente e di cui è re l'alter ego di Boccaccio, Dioneo. A seguire troviamo Natan e Mitridanes della X giornata i cui personaggi hanno in comune la grandezza e la maestosità d'animo e, infine, la scaletta originaria del pasoliniano *Decameròn* si chiude con una novella relativa alla IX giornata che, come la I, prevede la libertà delle tematiche trattate. Analizzando le novelle scelte dal regista per l'ultimo tempo del lungometraggio si può azzardare l'ipotesi che Pasolini intendesse operare una sorta di sunto delle varie tematiche: con Peronella torniamo al divertimento del sesso e alla leggerezza; con Natan e Mitridanes, di ambientazione esotica, si riaffaccia sulla scena la profondità dell'essere umano, la sua ricchezza nonché la capacità di un'anima maestosa (Natan) di convertire anche la più ignobile e malvagia (Mitridanes). Infine la vicenda di Gemmata è ricchissima giacché racchiude i temi dell'eros, della satira religiosa e del triste gioco di potere che il più forte esercita sul più debole. La storia ha solo apparentemente i caratteri della leggerezza e del divertimento perché la risata che suscita è una risata amara. Gemmata e suo marito rappresentano l'emblema del mondo popolare; essi sono genuini, generosi e molto poveri. La coppia viene ingannata dal prete Donno Gianni che, non solo approfitta della loro umile ospitalità, ma, per giacere con Gemmata, approfitta malignamente dell'ignoranza dei due offrendogli l'illusione di guadagnare più denaro attraverso un incantesimo che altro non si rivela se non uno squallido mezzo per penetrare la donna.

Giorgia Bruni

Rassegna dedicata a Rossellini al circolo FICC Band Apart di Oristano


Paolo Licheri

La rassegna *Oltre il neorealismo. Rossellini tra poesia e realtà, sogno e vita*, organizzata a Oristano dall'Associazione Culturale Band Apart, il 10 e 17 aprile scorsi, ha offerto la possibilità di (ri) scoprire due tra i titoli meno conosciuti dell'intera opera rosselliniana: *La macchina ammazzacattivi* (1948-52) e *Dov'è la libertà...?* (1952-54). La scarsa considerazione loro riservata, in parte dovuta alle difficoltà realizzative che li hanno caratterizzati[1] e al fatto di essere relegati tra i film "minori" del regista, non deve impedirci oggi di guardare ad essi con maggiore attenzione, superando le letture pregiudizievoli con le quali vennero accolti alla loro uscita. Comunque li si voglia giudicare, essi fanno parte di un corpus d'opere che, tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, segnano un momento di svolta nella produzione di Rossellini, il quale, percorrendo nuove direzioni di ricerca, intende proseguire la sua indagine sull'uomo, evitando però di ripetersi. «Il tipo di realismo che ho inaugurato con *Roma città aperta* e *Paisà* – dichiara – oggi non serve più. [...] Oggi credo si debba trovare una nuova e solida base per costruire e per rappresentare l'uomo qual è, nel connubio che in lui esiste fra poesia e realtà, fra desiderio e azione, fra sogno e vita»[2]. *La macchina ammazzacattivi* è un apologo che consente al regista, attraverso il filtro del grottesco e della fiaba – il fotografo Celestino ha la possibilità di eliminare i "cattivi" rifotografando le loro immagini –, di riflettere sul labile confine tra buoni e cattivi. Il male, suggerisce l'autore, è parte integrante della società, dunque non lo si può eliminare completamente e anche chi in buona fede vuol perseguire il bene, come l'ingenuo fotografo, può rivelare un "lato oscuro"[3]. Opera sperimentale, *La macchina ammazzacattivi* è anche una metafora sull'uso che può essere fatto di un mezzo espressivo (la macchina fotografica) e, per esteso, sulla "macchina" cinema, intesa come apparato capace di creare fascinazione o interesse feticistico nei propri confronti[4]. Nonostante rappresenti un tentativo di rivisitare in chiave moderna la tradizione della commedia dell'arte[5], con l'aggiunta di elementi surreali e fantastici, il film risente della precedente produzione rosselliniana, come dimostrano alcuni momenti "neorealisti" (i festeggiamenti patronali o il rientro delle barche dopo la pesca). Ad ogni modo, pur essendo un film di passaggio, esso rappresenta una tappa importante nel percorso dell'autore, lasciando intravedere lo sviluppo della sua ricerca espressiva che di lì a poco lo porterà a indagare l'interiorità dei personaggi. *Dov'è la libertà...?*, invece, è un altro "esperimento" che Rossellini tenta in quegli anni, provando a esaminare la stessa situazione affrontata in *Europa '51* (1952): nuovamente libero dopo 22 anni, Salvatore Lojacono (Totò) preferisce tornare in prigione di fronte a un'umanità ipocrita, egoista, meschina nella quale non si riconosce[6]. Emerge da questo film un giudizio negativo sulla società del dopoguerra, priva di qualsiasi altruismo e generosità, capace di mettere in discussione persino il principio stesso di libertà, che per molti individui risulta del tutto effimero. *Dov'è la libertà...?*, pur con tutti i suoi limiti, ha il merito di aver dato a Totò la possibilità di dimostrare le sue doti drammatiche e di provare a scrollarsi di dosso lo stereotipo che il cinema gli stava cucendo addosso. Interessato all'"attore" e non alla maschera, Rossellini cerca così di ripetere quanto fatto con la Magnani ai tempi di *Una voce umana* (1947): utilizzare la macchina da presa come un microscopio per dar vita a un'indagine sui mezzi espressivi dell'interprete. L'esperimento riesce in parte, poiché a momenti di recitazione naturale, controllata, nei quali vediamo il protagonista più meditativo o addirittura addolorato fino al punto di piangere, se ne alternano altri – esclusi quelli processuali, non diretti da Rossellini – dove Totò ricorre alla mimica facciale che gli è propria (gli sguardi, i cenni d'intesa). Il risultato finale è un ibrido tra commedia e dramma, nel quale la spontaneità interpretativa dell'attore finisce per sconfinare dal "perimetro morale" entro il quale voleva muoversi il regista. Dell'idea originaria, stando alle dichiarazioni di Rossellini, non resta molto[7]. Le alterazioni subite da *Dov'è la libertà...?* hanno finito per consegnarci un'opera dove non mancano gli spunti interessanti, ma che risulta inevitabilmente priva di armonia, a causa della commistione fra toni pungenti (quasi cinici) e farseschi, probabilmente lontani dalle intenzioni iniziali dell'autore. Forse aveva ragione Mida nell'affermare che Rossellini era poco interessato alla satira[8] (e forse anche alla comicità e all'umorismo), ma i tentativi di avvicinarsi alla commedia da lui compiuti coi titoli proposti dalla rassegna non sono certo un corpo estraneo rispetto alla sua filmografia; sia per i punti in comune con le opere precedenti, sia per il fatto che il suo stile evolve in funzione delle tematiche che affronta. A guidarlo è un atteggiamento morale che gli consentirà di andare avanti con coerenza, rivendicando un'indipendenza capace di porlo al di fuori di schemi precostituiti e, noncurante di critiche e incomprensioni, rendere buone per ogni stagione le dichiarazioni rilasciate nel 1948: «ho battuto vie nuove [...]. Tanto peggio per chi non se ne rende conto»[9].

Le foto della serata sono di Gianni Mameli

Paolo Licheri

(1983), laureato in Cinema, Televisione. e Produzione multimediale presso l'Università degli studi Roma Tre, ha collaborato come assistente alla regia nel film L'arbitro (2013) di Paolo Zucca. È autore del libro Rossellini: dal grande al piccolo schermo. Per una Televisione tra divulgazione e spettacolo (Liguori Editore, 2016) e collabora con la rivista «Cabiria. Studi di cinema»

1 *Cfr. Alberto Anile, La Macchina e la Libertà. Il comico impossibile, «Cabiria», 165, maggio-agosto 2010, pp. 29-38.*

2 *Fernaldo Di Giammatteo, Rossellini si difende, «Il Progresso d'Italia», 9 dicembre 1948, in Roberto Rossellini, Il mio metodo. Scritti e interviste, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia, 2006 (III ed.), p. 64.*

3 *Chiara, in proposito, la morale che la voice over recita in chiusura: «Coltiva il bene senza esagerare, rifuggi il male se ti vuoi salvare, non t'affrettare troppo se vuoi giudicare, pensaci tre volte prima di punire».*

4 *Anni dopo, in polemica con il cinéma-vérité, Rossellini smitizza la macchina da presa paragonandola a una penna a sfera; cfr. Tavola rotonda sul cinema verità, in R. Rossellini, Il mio metodo, cit., p. 284.*

5 *Un richiamo lo troviamo in apertura e in chiusura, quando la voice over presenta il racconto e una mano sistema elementi scenografici e personaggi.*

6 *La sensazione di aver trovato la vera libertà nella prigionia accomuna Lojacono anche a Paolo di Atti degli Apostoli (1968); cfr. P. Licheri, Rossellini: dal grande al piccolo schermo. Per una Televisione tra divulgazione e spettacolo, Liguori Editore, Napoli, 2016, p. 113.*

7 *Cfr. Francisco Llinás, Miguel Marías (a cura di), Una panorámica de la historia. Entrevista con Rossellini, «Nuestro Cine», 95, marzo 1970; tr. it. in Il mio metodo, cit., p. 388.*

8 *Massimo Mida, Con l'Ammazzacattivi nasce la Terra di Dio, «Cinema Nuovo», 15 gennaio 1953, p. 45.*

9 *F. Di Giammatteo, Rossellini si difende, cit., in R. Rossellini, Il mio metodo, cit., p. 64.*

Versi di Luce Festival Internazionale di Cinema e Poesia - Modica e Gela

Conclusa la X edizione

Tiziana Spadaro

Si è concluso sabato 24 marzo 2018 il Festival Internazionale di Cinema e Poesia "Versi di Luce", organizzato dal CineClub 262 e dal Circolo Stella Maris, giunto alla sua X edizione. L'evento si è svolto nelle due città siciliane Modica e Gela dal 18 al 24 marzo e ha visto il piacevole susseguirsi di incontri culturali, iniziative speciali, proiezioni cinematografiche, gare di poesia, presentazioni di libri, proiezioni videoartistiche, momenti dedicati alle scuole. Il tema del 2018 è stato tratto, come ogni anno, da una poesia di Salvatore Quasimodo, "Basta un giorno a equilibrare il mondo": - "Uno slogan che si è imposto – come afferma l'organizzatrice dell'evento Nausica Zocco – per la forza straordinaria di un messaggio eterno. Incessante ricerca di sé, inesauribile bisogno di una totalità liberante per l'uomo e la sua parola". E questo messaggio eterno è stato perfettamente espresso dalle meravigliose opere in concorso. Dalla selezione di oltre 2500 lavori sono stati scelti per la finalissima: tre lungometraggi, ventiquattro cortometraggi di fiction, diciannove cortometraggi di videoarte/videopoesia, diciannove videoclip. Vincitore della sezione lungometraggi il film turco "Il corvo nero" di Tayfur Aydin, proiettato in anteprima italiana. Il film racconta la storia di un'attrice iraniana che vive in Francia che, in seguito a un misterioso biglietto scritto dal padre, deve attraversare clandestinamente la frontiera tra la Turchia e l'Iran per rientrare nel proprio paese. La giuria del Festival di Modica, presieduta da Patrizia Masala (Vicepresidente della FICC) insieme agli altri componenti Lea Tafuri (Sceneggiatrice), Alessandro Macis (Presidente dell'Associazione "L'Alambicco"), Katia Vitale (Attrice e Sceneggiatrice), Renato Scatà (Critico Cinematografico), non ha avuto dubbi a decretare il film vincitore: "Per aver raccontato, attraverso la metafora dell'esilio e di un faticoso viaggio di ritorno alle origini attraverso il confine turco-iraniano, con dialoghi asciutti e paesaggi impervi, i temi dell'intolleranza verso il Genere femminile, della libera espressione artistica, ma anche dell'incontro-scontro tra culture diverse, ma non per questo inconciliabili…". Di particolare intensità è stato anche il miglior cortometraggio di fiction internazionale, l'iraniano "The Gentle Giant" di Kiourmars Mohammadchenari: "Un piccolo grande film che riesce a racchiudere in quattro minuti di straordinaria poeticità l'antica simbiosi tra l'uomo e la natura". Gli altri premi sono andati a "Moby Dick" di N. Sorcinelli (Miglior cortometraggio italiano), "L'alluvione ha sommerso" di L. Dal Canto (Menzione Speciale) e a "Baraka" (Menzione Speciale) di N. Ruiz. Infine, la Menzione speciale "Migliore attore" è stata assegnata a Mimmo Cuticchio in "Nuvola" di G. Mastromauro. A una giuria popolare e ai docenti delle scuole partecipanti al Festival Versi di Luce è stato dato il compito di decretare i vincitori della sezione Videopoesia/Videoarte e Videoclip che ha così concluso: Miglior Videoclip " Maladie" di A. D'Ambrosi e Miglior Videoarte ex aequo a "Pneuma" di A. Matarazzo e a "The dance of the living stornes" di A. De Grande (Italia), Miglior Videopoesia a Kneading Language di C. Parra. La città di Gela, che partecipa al Festival attraverso l'istituzione del "Premio GeloinVersi", con una giuria presieduta dal regista Gianni Virgadaula, ha scelto come Miglior cortometraggio di fiction "Mankurt" di E. Takenova, Miglior Videoclip "La cumbia de tu Hermana" di I. Loyer e Miglior Videoarte "The dance of the living stones" di A. De Grande. Mentre il premio della stampa a cura delle testate giornalistiche della Città di Gela è andato a "Liebesbrief" di M. Hanisch. Non sono mancati momenti speciali e di particolare rilievo. Alla presenza del Sindaco della città di Modica e alla presenza dei direttori del "Versi di Luce" e del "Premio Emilio Emilio Lussu" (tra cui il poeta e scrittore sardo Gianni Mascia) si è suggellato il gemellaggio tra questi due importanti eventi di poesia, legame rafforzato dalla figura di Salvatore Quasimodo, vissuto a Cagliari per via della sua attività presso il Genio civile (marzo 1933 - fine 1934) e, durante la sua permanenza, ha stretto rapporti con scrittori e intellettuali sardi. Diversi sono gli scritti, le lettere e le poesie che documentano il legame del poeta modicano con la Sardegna, un esempio fra tutti la poesia "Spiaggia a Sant'Antioco" del 1936. Il Festival ha, inoltre, riservato uno spazio nella programmazione per omaggiare la figura di Florestano Vancini a dieci anni dalla sua scomparsa. Il critico e storico Franco La Magna, ospite del Festival, ha curato un momento dedicato al regista di Ferrara, ricordandone la vita e le opere e soffermandosi in particolare sul film "Bronte. Cronaca di un massacro" che i libri di storia non hanno raccontato (1972)" che, così, ha definito: "Scioccante e smitizzante, sconvolgente approdo di una ricerca rimasta in parte inesplorata". Insomma, un'edizione intensa, ricca ed emozionante che chiude un decennio di vita per il "Versi di Luce".

Una scena di "The Dance of the living stones" di A. De Grande

Un momento della premiazione di Versi di Luce a Gela

Tiziana Spadaro

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di aprile. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

*Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*

Nicola De Carlo

Il Cinema come si fa. *Luce e Fotografia*
In questa unità, il regista Giuseppe Ferrara e il critico cinematografico Giacomo Gambetti, negli studi di Cinecittà a Roma, assumono l'illuminazione come oggetto della loro analisi sulle diverse componenti che concorrono alla realizzazione di un film. L'audiovisivo illustra, con il supporto di alcuni grafici, come sia proprio la luce a determinare la nostra percezione dei colori. Per esemplificare la misura in cui l'illuminazione influenza l'ambientazione, Luciano Tovoli, direttore della fotografia, ci fa vedere in che modo si preparano le luci sul set cinematografico e, allo stesso tempo, passa in rassegna i vari tipi di lampade usate: luci al quarzo, a scarica e "il bruto", una sorgente di luce artificiale paragonabile a quella del sole. L`unità si avvale anche delle testimonianze del regista Nanny Loy (1925 - 1995) e del direttore della fotografia Giuseppe Rotunno. Uno spezzone del film *Che ora è* di Ettore Scola chiude l`unità, mostrando il risultato finale del lavoro di Tovoli.
https://youtu.be/9YeI8rrHGJU
Le Luci e il Loro Utilizzo
Tratta da DSE - *L`Occhio magico* del 1991, l`unità descrive l`utilizzo delle luci su un set cinematografico attraverso le testimonianze degli addetti ai lavori. Il direttore della fotografia Antonio Ballestreros descrive in laboratorio le pellicole e l`esposimetro che misura la potenza della luce. Un operatore parla della messa a fuoco e Ballestreros mostra i filtri utilizzati per ottenere effetti particolari. Interviene il regista Bertolucci che parla di Storaro come "la mano e l`occhio del pittore che io non sono". Mentre scorrono immagini e foto di Dreyer, una voce fuori campo parla di Dreyer e dello stile che egli cerca nell`utilizzo della fotografia. Seguono, come esempi, immagini del film "Il mistero di Oberwald" di Antonioni
https://youtu.be/U21PG551xoY
La Troupe. Il regista Giuseppe Ferrara spiega la complessità del lavoro che si svolge su un set cinematografico e ne esemplifica la portata mostrando alcuni elementi della scenografia dei film *Intervista* di Federico Fellini (1987) e Il nome della rosa (1986) di Jean-Jacques Annaud. Nell'audiovisivo vengono raccolte alcune interviste fatte a registi italiani di grande esperienza e fama, quali Nanni Loy, Ettore Scola, Marco Bellocchio e Mario Monicelli. Fra gli elementi basilari, per la realizzazione di un buon lavoro cinematografico, emerge, oltre all'esperienza di bottega, ossia la frequentazione del set, la capacità del regista di coinvolgere tutti i professionisti della troupe, in modo da favorire la conoscenza del lavoro reciproco. Mario Monicelli ritiene indispensabile che i rapporti non si rivelino costrittivi, mentre Marco Bellocchio sostiene che il regista deve essere in grado di sviluppare una relazione professionale più tecnica con gli operatori e più intima con gli attori.
https://youtu.be/LzD2ljdBiQk
Il Lavoro Collettivo
La nascita di un film è il frutto del lavoro di un gruppo di persone: la troupe. Nell'audiovisivo ne vengono analizzate le singole professionalità, l'una legata all'altra da un rapporto di interdipendenza.
L'operatore, ad esempio, deve saper vedere attraverso le macchine ciò che il regista ha immaginato. Allo stesso modo, è necessario che il direttore della fotografia comprenda il lavoro dell'operatore per poterlo agevolare.
Atto conclusivo e fondamentale nella realizzazione di un film è il montaggio. Colui che prepara tutto il materiale di supporto al montatore è il segretario di edizione. A questa figura professionale viene affidato il controllo delle inquadrature, la relazione fra le scene, la loro durata e quella complessiva del film.
L'audiovisivo si conclude con l'illustrazione di un grafico riassuntivo da parte del regista Giuseppe Ferrara.
https://youtu.be/dXBvb255Mu0
La Produzione: I Ruoli
In questa unità audiovisiva i registi G. Ferrara e G. Gambetti prendono in esame la funzione del`ispettore di produzione e delle sue numerose mansioni di coordinamento e di controllo. Intervengono i registi Mario Monicelli, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Maurizio Ponzi, Liliana Cavani e i produttori Mario Cecchi Gori e Giovanni Di Clemente sui rapporti tra produzione e regia, rapporti che devono far convivere la creatività e la logica dell`economia.
https://youtu.be/bcnlOGph6xw
Il Regista e il suo Stile
Cos`è lo stile del regista? L`unità propone una carrellata di risposte a questa domanda, tesa a individuare l`insieme delle scelte, dal linguaggio fotografico al ritmo o al modo di dirigere gli attori, che rendono unica e inconfondibile l`impronta conferita dal regista alla narrazione filmica. I critici Ferrara e Gambetta analizzano la questione attraverso un incisivo confronto tra lo stile di Carl Theodor Dreyer, esemplificato con sequenze tratte da *La passione di Giovanna D`Arco*, e quello di Roberto Rossellini, di cui rivediamo spezzoni di *Paisà* e di *Roma città aperta*. Se Dreyer, raccontando una vicenda storica quasi esclusivamente per primi piani, rende evidente un`attentissima ricerca figurativa, di Rossellini cogliamo di più l`istanza documentaristica,

che tuttavia solo apparentemente sacrifica all`improvvisazione la cura formale. Spezzoni dell` *Aleksander Nevskij* di Sergej Ejzenstejn e di *Venti lucenti* di Miklos Jancsò contribuiscono all`acquisizione di nuovi elementi di analisi. Gli interventi di Callisto Cosulich e Fernaldo Di Gianmatteo completano l`unità.
https://youtu.be/-yuMMC_zPdI
La Creazione e l`Organizzazione Cinematografica.
Il tema dell`unità, tratta da DSE - L`occhio magico,1991, è la produzione cinematografica. Le testimonianze sono dei produttori Mario Cecchi Gori (1920 - 1993), Elias Querejeta e Giovanni Di Clemente che cercano di stilare il ritratto del bravo produttore: deve essere abbastanza colto, buon affarista, avere gusto, orecchio musicale e soprattutto deve amare il cinema. I registi Nanny Loy, Alejandro Jodorowsky e Bernardo Bertolucci parlano del rapporto regista-produttore. Chiude l`unità la parte dedicata alla discussione dei piani di lavorazione, di come vengano realizzati e compilati.
https://youtu.be/H2l2Wt9-Gds
Cineteche ed Esercizi. In questa unità audiovisiva Guido Cincotti (1927 - 2005), spiega le funzioni della Cineteca Nazionale di Roma di cui è stato direttore generale e conservatore dal 1976 al 1982: la Cineteca, che conta più di 30000 pellicole, ha il compito di acquisire, conservare ed eventualmente restaurare le pellicole del panorama cinematografico italiano. Le pellicole in bianco e nero sono conservate al meglio alla temperatura di 12 gradi sopra lo zero e al 40% di umidità, mentre quelle a colori necessitano di una temperatura di 5 gradi sotto lo zero e del 25% di umidità. Il sistema di distribuzione viene chiarito nei suoi molteplici aspetti da esponenti dell`Istituto Luce e dal critico Ernesto Guido Laura.
https://youtu.be/CRUIddEHoYo
Percorsi di Cinema. *Francesco Maselli racconta "Storia d'amore"*
Incontro con Francesco Maselli condotto da Ivano Cipriani con la partecipazione di Valeria Golino e Blas Roca Rey
https://youtu.be/PjzTuecJLEI
Mino Argentieri. Clip tratta da: Frammenti di Gaetano Amalfitano, 1988. *Il Prof. Mino Argentieri tra i vicoli di Napoli con i suoi studenti*
https://youtu.be/1c3UrA955OE

Teatro

Tempi nuovi, l'ultima commedia di Cristina Comencini nei teatri italiani

Giuseppe Barbanti

Nel tradizionale scontro fra generazioni Cristina Comencini, abilissima nel dividersi fra narrativa, cinema, televisione e teatro, innesta il tema di un'innovazione tecnologica che finisce con il separare in maniera più radicale genitori e figli. E' lo spunto da cui prende le mosse, la sua ultima commedia, "Tempi nuovi", di cui oltre ad essere autrice cura pure la regia: si tratta di un testo, che costituisce un'altra interessante tappa del percorso da lei intrapreso una quindicina di anni fa di analisi e approfondimento sulla scena dei cambiamenti in atto nella donna prima e nella famiglia ora nel nostro Paese. Tematiche affrontate sul filo di ironia e sarcasmo, con toni brillanti, che tuttavia non ignorano i risvolti difficili che vi sono sottesi. Val la pena di ricordare "Due partite", commedia andata in scena nel 2006 e ripresa nel 2016 con quattro interpreti femminili del calibro di Giulia Michelini, Paola Minaccioni, Caterina Guzzanti e Giulia Bevilacqua e "La scena" (2013) con ancora due donne protagoniste, Angela Finocchiaro e Maria Amelia Monti. In "Tempi nuovi" al centro della vicenda vi è un intero nucleo familiare, la coppia, formata da Iaia Forte ed Ennio Fantastichini, con due figli, un maschio e una femmina che Cristina Comencini mette per così dire sotto osservazione, partendo appunto dall'assunto che al giorno d'oggi tutti noi viviamo divisi fra un passato, simboleggiato dai libri, da un approccio all'esistenza nel segno della lentezza e dell' analisi, e un futuro che ci catapulta in un mondo che, a seguito dell'affermarsi della tecnologia, ci impone ritmi frenetici. Ennio Fantastichini e Iaia Forte sono, per l'appunto, marito e moglie con alle spalle un matrimonio vissuto pienamente e felicemente, costruito sulla fiducia e sul dialogo costante. Storico colto che non riesce a entrare nel mondo digitale di computer e iPad lui, giornalista lei, i due hanno affrontato in maniera diversa "l'avvento" dell'informatizzazione e tutto ciò che ne deriva. Di mente più aperta, un po' anche costretta dalla sua personale vicenda di precariato giornalistico e dalle prospettive di stabilizzazione che le erano offerte, lei ha seguito un corso di aggiornamento per entrare appieno nei cambiamenti odierni e governarli in senso lavorativo. Più riflessivo e introverso il marito non accetta il progresso come parte della sua vita e lotta contro di esso nel segno di un immobilismo simboleggiato dai libri che affollano gli scaffali delle pareti del suo studio. Non mancano i toni comici nello scontro padre-figlio, esemplificativo di quello generazionale in atto. Il ragazzo diciottenne deve fare una ricerca sulla Resistenza e si fa aiutare dal padre. Il dialogo ci consente di scoprire che pensa addirittura che il padre abbia fatto la Resistenza, non capendo che è nato dopo, affetto come è da una diffusa incapacità nei nostri giovani di dare una adeguata collocazione temporale alle vicende che devono studiare. Il padre lo ammonisce "La vita è faticosa se la vuoi capire", e il figlio risponde sfuggente "Ma io non voglio capire tutto". Diversamente da quanto accadeva nelle precedenti commedie di Cristina Comencini, in cui gli sviluppi venivano per lo più raccontati, riferiti dalle protagoniste femminili, in "Tempi nuovi", forse proprio nel segno delle "novità" preannunciate dal titolo, gli eventi finiscono con il travolgere i personaggi. Alla madre la figlia confessa in un colpo solo la propria omosessualità e.... l'ormai imminente maternità: assieme alla compagna, incinta già di otto mesi, hanno maturato, infatti, la decisione di avere un figlio attraverso la banca del seme. Diversissime le reazioni dei genitori di fronte a tale scioccante rivelazione, un vero e proprio fulmine a ciel sereno: mentre la mamma che cercava di stare al passo con i tempi rimane basita dal fatto che la figlia sia lesbica e che la compagna aspetti un bambino, il padre prende con filosofia il cambiamento e le scelte di vita della figlia, trovando dei punti positivi. Altro colpo di scena ci attende nel finale prima di un epilogo nel segno del conformismo: a seguito di un'operazione, infatti, il colto storico subisce una sorta di metamorfosi. Studia i nuovi linguaggi del web, apre un blog ... non sopporta più i libri. Ma le ultime battute lo presentano inaspettatamente in versione nonno affettuoso. Cristina Comencini stavolta ha voluto un po' bruciare i "tempi nuovi" del titolo, sulla scia dell'interpretazione a volte istrionica e un po' sopra le righe di Ennio Fantaschini. Sinceramente sono un po' troppe le cose che accadono in questa pièce e non sempre nel segno della verosimiglianza. Il pubblico in parte si rivede, in parte si diverte e finisce con l'applaudire calorosamente, accanto ai già ricordati Forte e Fantastichini, Sara Lazzaro e Nicola Ravaioli. Le scene sono di Paola Comencini, i costumi di Antonella Berardi.

Giuseppe Barbanti

Le foto del servizio sono di Fabio Iovino

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XVI)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

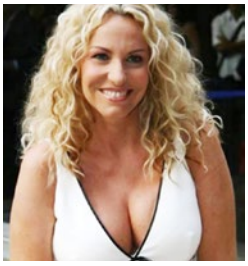
"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione... "

(Profezia avverata)

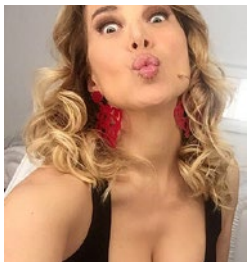
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

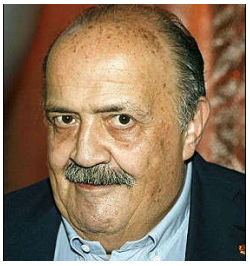
Flavio Insinna

Bruno Vespa

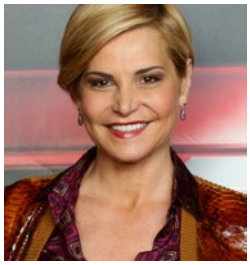
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

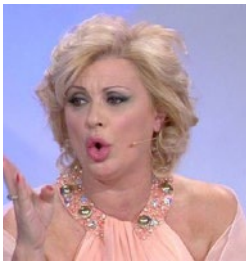
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

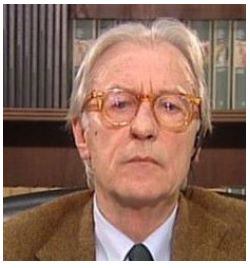
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

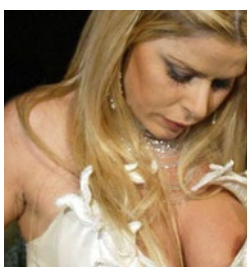
Federica Panicucci

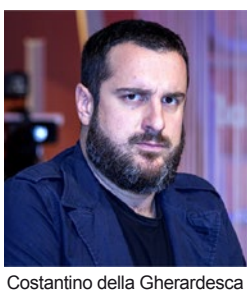
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Don Gallo (Andrea), padre nostro

22 maggio 2013. 5 anni dalla sua scomparsa. L'altra faccia della Chiesa, quella dalla parte dei dannati

Prete di strada e partigiano, angelicamente anarchico, nato per servire e così in terra come in cielo, dopo 5 anni ancora in strada con l'esempio che ha lasciato insegnandoci a camminare con gli ultimi. Ciao prete senza parrocchia ma con tanti fedeli, campione di uomo di buona volontà che "non costringeva nessuno ad andare in paradiso".

DdC

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'

Magazine on-line di cinema 2015

E' presente sulle principali piattaforme social

ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro

Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubromafedic.it
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.fedic.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinemateritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.sentieriselvaggi.it
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavalibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.firenzefilmcortifestival.com
www.lombardiaspettacolo.com